POŁVDNIE

WILNO

1 9 III 2 2

TREŚĆ ZESZYTU TRZECIEGO.

ILUSTRACJE.

Okładka wykonana według pomysłu *G. Pileckiego.*

Inicjały na str. 5, 19 i 42 z „Possewina Antoniego S. J. Notae Divini Verbi.. Poznań, Jan Wolrab 1586".

Winiety na str. 4, 46, 50 i 51 oraz inicjał na str. 14 z „Statutu W. X. Litewskiego... w Wilnie, w drukarni J. K. M. Akademickiey Soc. Jesu, R. P. 1744".

Klisze wykonano w zakładzie cynkograficznym *F. Zaniewskiego* w Wilnie, Wielka 23.

Składano pod kierownictwem technicznem *F. Łukaszewicza.*

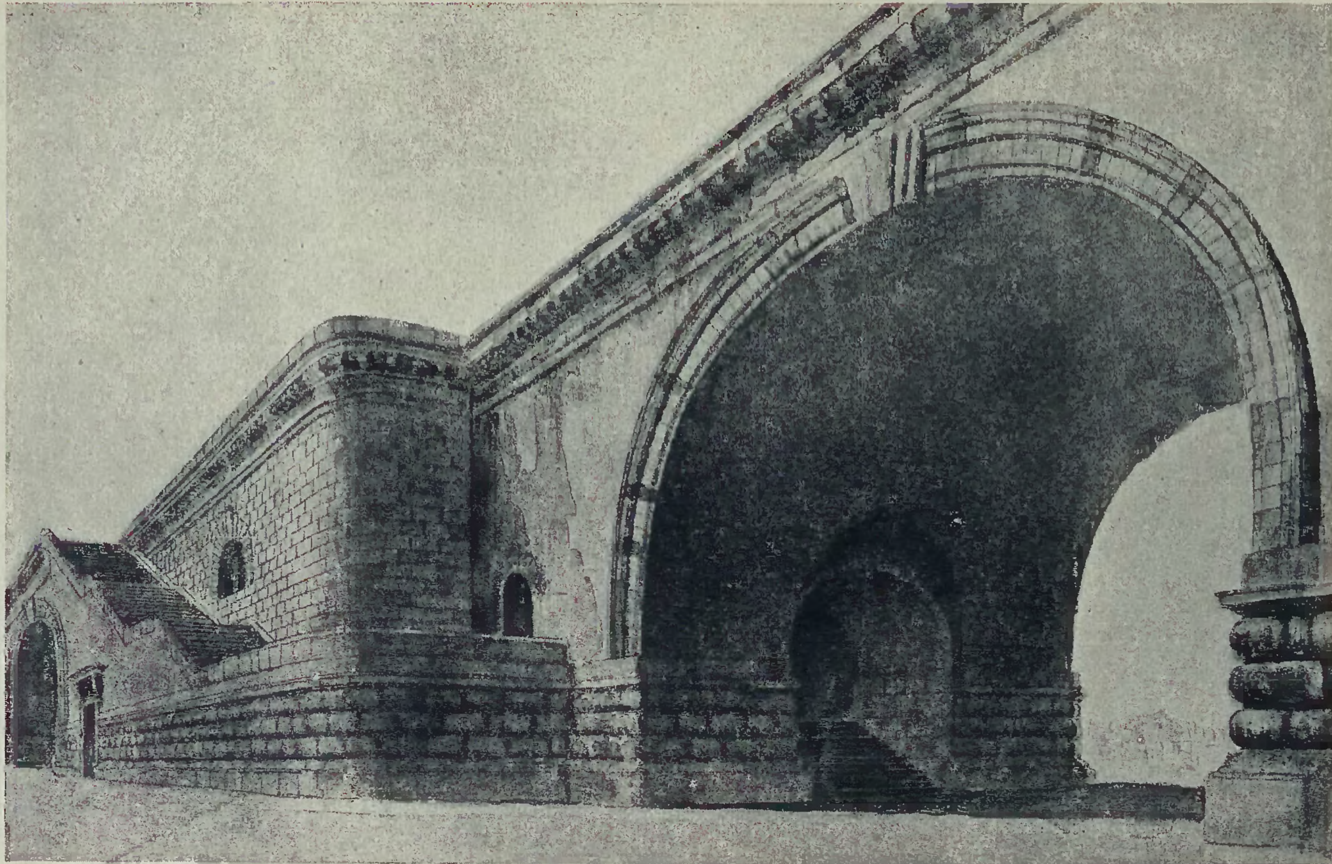
Odbijał klisze i powielał *G. Wołejko.*

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

POŁUDNIE

ROK 1922. *WILNO.* *ZESZYT III.*
MARZEC—LIPIEC.
WYDAWNICTWO WILEŃSKIEGO TOW. ARTYSTÓW PLASTYKÓW.

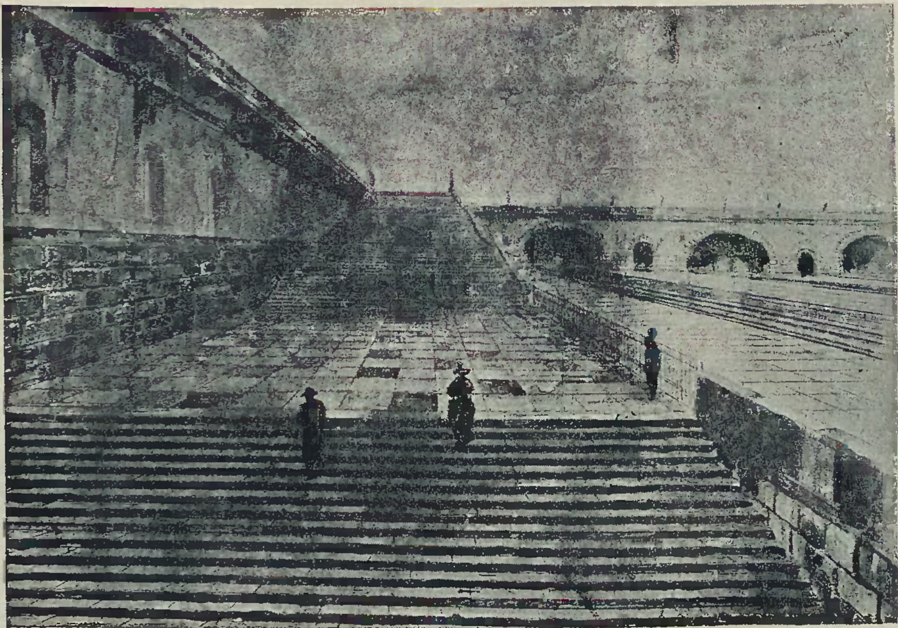
Druk „Znicz" Wilno, ul. Ś-to Jańska 19. Telefon № 340.



P. Wędziagolski.
Projekt Nowego Wiaduktu
w Warszawie (fragment).

P. Wędziagolski.
Projet de nouveau viaduc
à Varsovie (fragment).

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)



NOWY WIADUKT KOLEJOWY w WARSZAWIE.

I. D.

Do jednej z najważniejszych dzielnic Warszawy pod względem architektonicznym i reprezentacyjnym należy zaliczyć dzielnicę, stanowiącą jednolitą całość i obejmującą Dworzec Główny, nowy wiadukt kolejowy, nowy most kolejowy przez Wisłę i dworzec kolejowy na Pradze. Szczegółowe sprawozdania z konkursu na dworzec centralny były podane we wszystkich pismach. Podobno będzie wykonany projekt arch. Nagórskiego, odznaczony pierwszą nagrodą. Do opracowania zaś projektu wiaduktu kolejowego, dyrekcja zaprosiła architektów prof. M. Lalewicza i p. Wędziagolskiego, którzy technicznym pomysłom dyrekcji nadali kształty przestrzenne.

Budowę już rozpoczęto. Wiadukt kolejowy powstaje na lewym brzegu Wisły, na t. zw. „linji średnicowej", łączącej Główny Dworzec z prawym brzegiem Wisły za pomocą nowego mostu kolejowego, położonego pomiędzy mostem Poniatowskiego a mostem Kierbedzia.

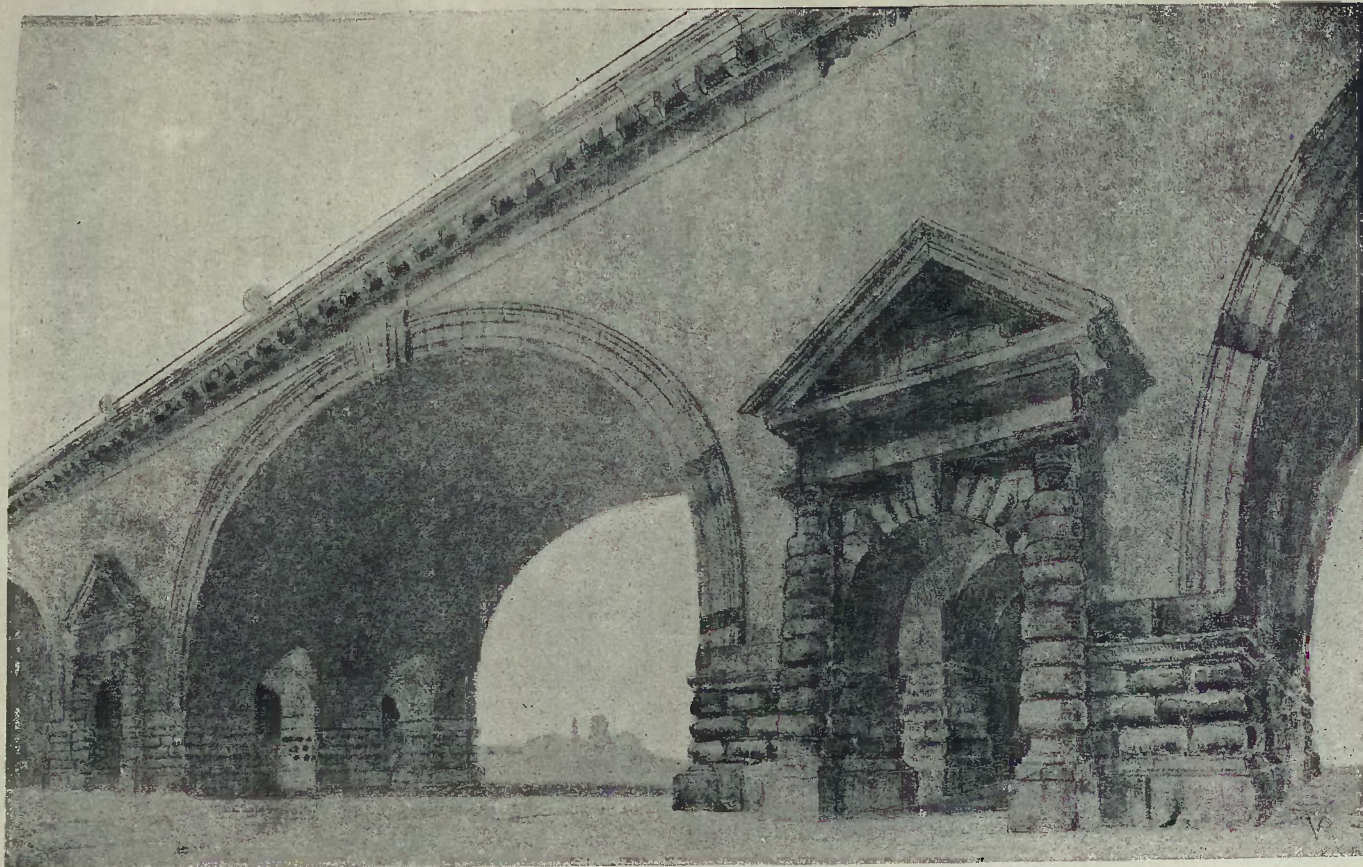
Od Dworca Głównego „linja średnicowa" biegnie przez tunel wzdłuż Alei Jerozolimskich i Alei 3 Maja, następnie wydostaje się na światło dzienne przy ulicy Smolnej na posesji № 5 i biegnie przez wiadukt do Wisły i t. d.

Rozwiązanie trójkąta, ukształtowanego przez wiadukt Poniatowskiego, nowy wiadukt kolejowy i Wisłę, przedstawia wiele trudności, gdy się weźmie pod uwagę, że kąt przy zbiegu wiaduktu Poniatowskiego i kolejowego jest bardzo ostry a poziomy wiaduktów różne.

Dla zachowania powagi w rozwiązaniu tak dużego zadania architektonicznego o nowoczesnem założeniu, należało oprzeć się na wzorach

wiecznych, niezmiennych, jakiemi były podobne założenia rzymskie. Proste kamienne archiwolty łuków, kamienny gzyms wieńczący podkreślają tylko treść pomysłu. W tym samym charakterze, uwzględniającym tylko potrzeby faktyczne, rozwiązane być mają i schody zejściowe, debarkadery (przystanki, perony), przęsła nad ulicami i t. d.

Załączona reprodukcja schodów wyobraża bardzo szczęśliwie rozwiązany wierzchołek wyżej wspomnianego trójkąta i wyloty tunelu. Proste i mocne formy nowego wiaduktu i odpowiednio wzięta skala tego prawdziwie monumentalnego dzieła dobijają ostatecznie wiadukt Poniatowskiego, podkreślajac jeszcze wyraźniej jego małomiasteczkową, dziwnie modernizowaną architekturę i pretensję do „polskości“.



P. Wędziagolski.
Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie
(fragment)

P. Wędziagolski.
Projet de nouveau viaduc à Varsovia
(fragment)

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)

O TECHNICE MALARSTWA.

B. ANREP.

Podobnie jak wszelka twórczość artystyczna i malarstwo również w znacznym stopniu zależy od materjałów i narzędzi, jakiemi się artysta posługuje. Zależność ta polega nietylko na tem, iż każdy artysta posiada swe ulubione środki do wypowiadania się, lecz i na ścisłej łączności pomiędzy twórczością a tworzywem artystycznem, którego swoiste właściwości uzależniają zgóry charakter pracy. Odrębność poszczególnych materjałów otwiera szerokie pole dla wyobraźni artystycznej; inne narzędzia, inne sposoby brania się do rzeczy—to nowe możliwości dla natchnienia artysty.

Sumienne użycie materjału wymaga wyzyskania wszelkich zawartych w niem wartości przyrodzonych, co jest pożądane i konieczne dla pomyślnego rozwoju malarstwa. Znaczna część wrażenia, które wywiera dzieło artystyczne, zależy od uzgodnienia zamierzeń artysty z właściwościami materjału i od umiejętności celowego ich zużytkowania.

Marmur, bronz, drzewo, gips, płótno, papier, farby wodne, olejne, emalja, mozaika, niezależnie od tego co wyobrażają niejednakowo działają na naszą wrażliwość. Ta odrębna siła działania każdego z materjałów wymaga wniknięcia w ich naturę, gdyż wówczas tylko można ujawnić wszystkie zawarte w nich skarby.

Tak więc każde tworzywo artystyczne posiada niejako własną duszę. Rzeczą artysty jest nie zaniedbywać jej, nie paczyć gwałtem, lecz wydobyć wszystko, co jest w niej najlepsze i najbardziej samoistne. Wówczas artysta znajdzie w tworzywie pomocnika, wskazującego właściwą drogę natchnieniu. Jeśli zaś artysta nie będzie wrażliwym na wymagania materjału, — pozbawi go w ten sposób jakgdyby karmi przyrodzonej i osłabi żywotność samego dzieła.

Znajomość materjału i umiejętne nim operowanie pozwalają wyzyskać wszystkie jego zalety, lecz równocześnie zakreślają granice rozmachu artystycznego, zależnie od jakości używanego materjału.

Gdy mówimy: oto czarująca akwarela, oto prawdziwa mozaika, — bynajmniej nie zamierzamy chwalić wyłącznie doskonałości tego lub innego materjału, lecz czynimy o wiele więcej: zachwycamy się harmonją, jaka zachodzi pomiędzy zamierzeniami artysty a wymaganiami materjału. Ponieważ artysta mową materjału tłumaczy myśli swoje, więc musi zawsze do niego się stosować.

Materjał sam stwarza i narzuca zadania wrażliwemu artyście. Fakt ten między innemi umożliwia w historji sztuki odróżnianie typów twór-

czości: rozmaitość materjału bowiem powodowała różne sposoby wypowiadania się, — ograniczając twórczość w pewnych kierunkach, pozwalała na rozwój w innych, bardziej odpowiednich swej naturze.[1])

Porównajmy greckie wizerunki zmarłych (eukaustyka)[2]) z temperą w. XV[3]), z malarstwem olejnem wieków późniejszych, z akwarelami czasów najnowszych, a ujrzymy kolejność nowych sposobów, nowych zdobyczy rzemieślniczych, nowych odkryć w zakresie wypowiadania się malarskiego i nowych zadań artystycznych. Podkreślimy jedną z przyczyn tych zmian, mianowicie zależność ich od materjału, jakim posługuje się artysta. Oczywiście, nie odrazu można zdobyć znajomość „duszy" nowego materjału; tak np. wczesne malarstwo olejne naśladuje poprzedzający je typ tempery[4]), stopniowo jednak właściwości farb olejnych dają się poznać, i artyści, korzystając z nich, tworzą nowy rodzaj malarstwa, odrębny przez swoją stronę techniczną, a przez to i artystyczną, duchową.

W pismach Plinjusza, Theophilusa, Cennina Cennini, Leonarda da Vinci, Benvenuta Cellini i in. uderza współczesnych czytelników nastrój podniosły, w jakim ci autorzy obmyślają i wykładają swoje rady w sprawach rzemiosła artystycznego, otaczanego wówczas zbożnem poszanowaniem. I my również rzemiosła nie możemy traktować inaczej, zbyt ważną bowiem gra ono rolę w dziele artystycznem, a to nietylko jako podstawa trwałości i świetności dzieła, lecz przedewszystkiem dlatego, że strona psychiczna i materjalna przenikają się wzajem w sztuce, a powierzchnia obrazu, jako podłoże wszystkich pochodzących z niej podniet wrażeniowych, bierze czynny udział w wywołaniu wrażenia ogólnego.

Niektórzy artyści cieszą się, że malują akwarelami jak farbą olejną; że ich pastele przypominają fresk; farby olejne - mozaikę. Takie pomieszanie, czy naginanie pewnej techniki malarstwa do innych szkodzi rozwojowi sztuki, gdyż prowadzi do wyjałowienia i wymierania czystych gatunków.

Niezrozumienie swoistych wartości materjałów artystycznych spowodowało już zanik niektórych gałęzi sztuki, pokrewnych malarstwu. Cóż się stało naprzykład z mozaiką, z tkaninami lub haftem? Potrzebne im są już nie środki lecznicze, lecz wskrzeszające.

Granice naturalne mozaiki są zgóry wykreślone przez surowy materjał, jakim jest tłuczony kamień, przez układanie odłamków[5]) w szeregi

---

[1]) Tak np. wpływały na malarstwo barwniki, ich wyrób, ograniczony wybór farb w pewnych okresach; materjały wiążące; kleje roślinne lub zwierzęce, wosk, jajko, miód, olej, sok figowy; podkłady: drzewo, płótno, papier i t. p.

[2]) Malarstwo farbami woskowemi.

[3]) Wiek najwyższego rozwoju techniki tego rodzaju.

[4]) Na podstawie twierdzeń Vasari'ego van Eyck'owie uważani są powszechnie za wynalazców techniki olejnej, nie mamy jednak zupełnej pewności, czy sami oni malowali olejno. W każdym razie niewątpliwie malarstwo olejne znanem już było za czasów mnicha Theophilusa (w. XII).

[5]) Przeważnie o formie czworokątnej, jako najbardziej statycznej. Coprawda w w. XII we Francji wypracowano piękny typ mozaiki, do którego używano odłamków najprzeróżniejszej formy, umieszczanych swobodnie, z zupełną niezależnością wzajemną;

i grupy, przez tworzenie deseni, powstających z kamyków swobodnie w cement wtłaczanych. Cała powierzchnia mozaiki drga życiem: w różne strony zwracają się krawędzie kamyków: tu ciągnące się zręcznemi pasmami, tam stłoczone, tu znów rozrzucone rzadziej; oto, niby wstęgami, oplatają kształty, zaś obok — rzucone niby przypadkiem przepyszne kamienie pojedyncze, które, nic nie wyrażając ani nie napomykając o niczem, budzą natchnienie swem przyrodzonem pięknem. Wybór kolorów kamieni jest ograniczony; powtarzanie się tonów stanowi więc specyficzną właściwość mozaiki.

Cóż jednak czyni współczesny mistrz mozaiki? Oto z nieprawdopodobnym wysiłkiem dąży do imitowania malarstwa. Gwałcąc naturalne granice mozaiki podporządkowuje materjał kamienny ołówkowemu planowi rysownika, wykonanemu częstokroć według szkiców akademickich z mnóstwem barwnych odcieni. Krusząc kamienie, wygładzając ich brzegi, dopasowując barwy w ten sposób, aby przejścia od jednego szeregu do innych były niedostrzegalne, niwecząc w tymże celu przestrzenie między niemi, udaje się wreszcie artyście naśladować giętkie linje ołówka i dzięki takiemu kaleczeniu „duszy“ mozaiki—surowych czworokątnych kamieni—osiągać iluzję ciągłości, krągłości, światłocienia i innych wdzięków, wykwitłych na zupełnie obcym dla mozaiki gruncie.

Zręczna kopja obrazu Rafaela jest szczytem marzeń dla takiego artysty, upragnionym jego celem. Im trudniej tem lepiej — oto reguła wielu fałszywych ambicyj w sztuce.

Mistrz prawdziwy szuka wrażeń artystycznych bezpośrednio w obranym materjale. Tak też czynili i starożytni mistrzowie mozaiki. Jak ściśle w starych mozaikach plan jest zależny od materjału! Jakież to święto dla kamieni! Z jakim triumfem świadczą one o potędze ducha ludzkiego!.[1])

Zarysy postaci i twarzy, obrzeża szat, święci, zwierzęta symboliczne, wspaniałe kwiaty, bałwami płonące, — przezierają wskroś odłamków kamieni.

Obecnie zaś dążność do ukrycia samoistności mozaiki skaziła mądrość tej sztuki, która, zdumiewająca niegdyś, dziś jest martwą. Albowiem sztuka kwitnie wtedy jedynie, gdy się opiera na technice, logicznie wynikającej z charakteru obranego materjału.

A tkaniny, a hafty? W „Galerie d'Apollon“ w Louvrze znajdują się wylizane portrety znakomitych osobistości; nudne są i nie zwracają uwagi zwiedzających. Mijając je wielokrotnie, nie zastanawiałem się, czyjegoby też były pędzla. Jakież było moje zdumienie, gdym odkrył wreszcie, iż są to

umiejętność artysty skierowywała się do wyzyskania przypadkowego kształtu kamyków, w celu osiągnięcia jaknajlepszego wrażenia artystycznego. Obecnie kamyki są równo obcinane maszynami, brak im przez to swoistego charakteru, i kształt ich nie ma znaczenia artystycznego.

[1]) Rzym — Santa Maria Maggiore, Chiesa di S. Prassede i in.; Rawenna — S. Vitale, S. Apollinare in Classe, S. Apollinare Nuovo i in.; Palermo. Oto są skarbnice słynnej sztuki mozaikowej.

wirtuozowskie gobeliny.[1]) Oto sztuka akrobatyczna! Zajęcie, godne umysłów genjalnych! — Doprawdy, połowa wszystkich prac rękodzielniczych dąży do podobnych falsyfikatów, a jakby się chciało je uwolnić od tej choroby i zepsucia!

Wzięliśmy mozaikę jako przykład, na którym najłatwiej dają się wykazać zgubne wpływy nieliczenia się z materjałem. Wprawdzie technika malarstwa przedkłada artystom równie słuszne żądania, tylko, że w tym wypadku szkodliwość takiego zaniedbania mniej bije w oczy, gdyż trudniej jest określić wymagania materjałów malarskich, tak powolnych każdemu kaprysowi artysty.

Sam upadek mozaiki, gobelinu, haftu i in., polegający na podrabianiu przez nie dzieł pseudo-malarskich, pochodzi stąd, iż malarstwo, mając bardziej „subtelne“ zadania, uwodzi wytwornością efektów.

Malarstwo natomiast nie ma pomiędzy sztukami pięknemi współzawodnika, dorównanie któremu mogłoby pobudzać jego miłość własną, nic więc napozór nie mogło przeszkadzać indywidualnemu i ciągłemu rozwojowi jego techniki. Współzawodnik taki zjawił się zato w postaci „natury“, którą nagle zaczęto czcić gwałtownie, oraz „prawdy“, którą pokrywano płótno. Jedynie pod tym kątem poczęto określać wszelkie wartości malarskie; myśleć poważnie o technice powierzchni stało się przestępstwem. Wielka rywalka malarstwa—natura, mimo ogromnego pożytku jaki przyniosła sztuce, doprowadziła do zaprzeczenia samodzielnej wartości techniki, pozbawiając przez to malarstwo jednej z najważniejszych jego podstaw; technika została poprostu zaniedbaną.

Jednakże, jeśli można mówić o pogwałceniu materjału, kiedy mamy do czynienia z wyraźną i ograniczoną techniką mozaiki, trudno jest to stosować do malarstwa olejnego, tak giętkiego i tak dostępnego zadaniom najróżnorodniejszym, iż należałoby raczej tu mówić o lekceważeniu ukrytych w niem wartości lub o niedostatecznem ich wyzyskaniu.

Malarstwo olejne najbardziej jest rozpowszechnione i w możliwości techniczne najobficiej uposażone; mówmy więc o niem. Jakież są jego właściwości?

Farby olejne umożliwiają krycie jak grubszemi warstwami tak i najsubtelniejszemi laserunkami.

Warstwy gęstej farby olejnej zachowują odcisk pędzla.

Farby olejne schnąc bardzo wolno umożliwiają dłuższe opracowywanie powierzchni płótna.

Olej może nadawać barwom głębię i przezroczystość.

---

[1]) Już w w. XV hafty i tkaniny w Europie naśladują malarstwo; żeby znaleźć samoistnie rozwinięte wzory tych rękodzieł, należy ich szukać znacznie wcześniej. Sztuka tkacka na Wschodzie (dywany) utrzymała swę samodzielność po części dlatego, iż rozwój malarstwa był tam ograniczony przez przepisy religijne, zabraniające odtwarzania wizerunków ludzkich postaci.

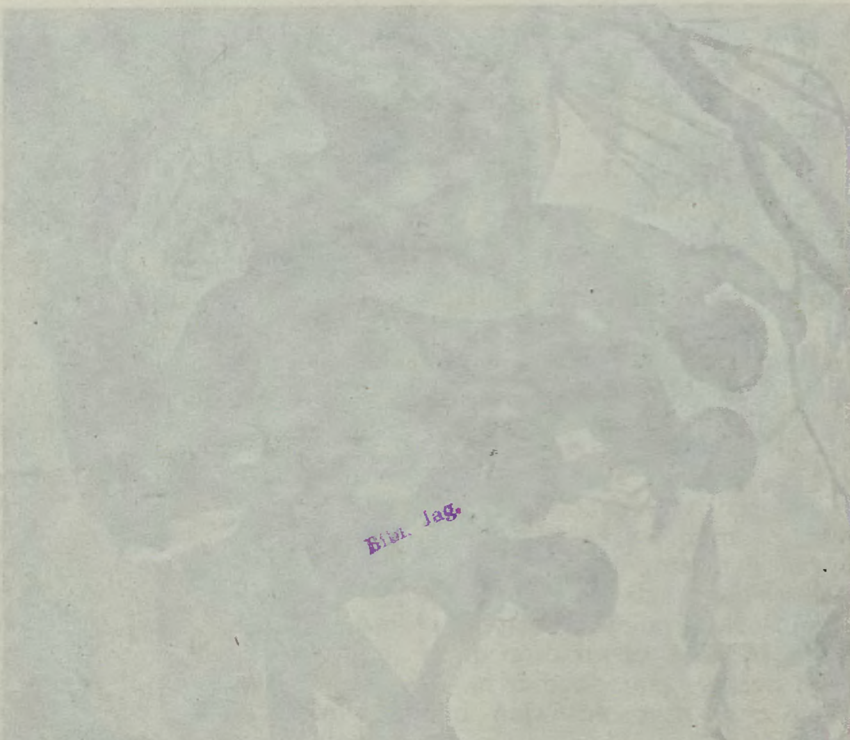


Fot. J. Worobjew.

L. Sleńdziński.
Panneau dekoracyjne (obr. olejny).

L. Slendzinski.
Panneau décoratif (huil).

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)



W malarstwie olejnem możliwe jest wyjątkowe stopniowanie tonów, osiągalne między innemi przez umiejętne władanie pędzlem.

W malarstwie olejnem można opracowywać powierzchnię nietylko pędzlem.

Te cenne właściwości farb olejnych otwierają szerokie pole pracy dla malarza.

Farby, rozrobione klejem, woskiem, miodem lub jajkiem, mimo posiadanych zalet, nie mają przywilejów farb olejnych.

Zbliżone są one mniej lub więcej do tempery, przewidującej równe, płaskie zakolorowanie, przy ścisłem i wyraźnem okonturowaniu, czyniąc wrażenie zewnętrznego barwienia bez zmian w walorach wewnętrznych. Charakterystyczną jest również matowość tempery.[1])

Tłumaczą to właściwości farby, rozrobionej jajkiem. Schnie ona szybko; nie może być nakładana grubą warstwą, a rzadziej rozrabiana nie zachowuje odcisku pędzla; wysychając, traci przezroczystość;[2]) nie jest tak podatna pociągnięciom pędzla, jak farby olejne. Ta różnica wystarczy do wyjaśnienia, iż farby olejne i tempera wymagają odrębnych sposobów pracy, że mają na względzie różne cele, a różne cele — to różne światopoglądy artystów. Możemy twierdzić z całą pewnością, iż tempera i farby olejne są przeznaczone dla dwóch biegunów techniki malarskiej: do malowania właściwego i do zabarwiania rysunku. Tyle co do spraw rzemiosła.

Taka technika olejna, przy pomocy której można wyzyskać wszystkie zalety farb olejnych [3]), jest bardziej złożona od rozpowszechnionej obecnie, lecz w istocie ułatwia ona budowę obrazu przez podział pracy malarskiej na trzy etapy zasadnicze, a temi są: nakreślenie konturu, opracowanie światłocienia i stworzenie efektów barwnych.

Pożytecznem jest wykonanie nasamprzód konturu uogólnionego [4]) i lekkiego [5]) pędzlem i rozrzedzoną farbą, a następnie dopiero, biorąc pod uwagę przyszłe zabarwienie, urozmaicanie jego koloru. Zabarwiać kontur można według różnych zasad: dla zróżniczkowania tego, co należy wysunąć na światło lub cofnąć w cień; dla oddzielenia pierwszego planu od dalszych; ze względów dekoracyjnych. Wszystkie kontury można wyko-

---

[1]) Początkowo temperą nazywano każdy rodzaj malarstwa, barwniki którego, w przeciwieństwie do fresku, wymagały jakichś materjałów wiążących; w taki sposób można uważać, za temperę i farby olejne. Obecnie pod nazwą tempery rozumiemy farby, rozrabiane jajkiem.

[2]) Co się tyczy wysychania farb olejnych — to te, dobrze przygotowane nabierają z czasem przezroczystości i mogą się zmienić w twardą przezroczystą podobną do bursztynu masę.

[3]) Poniżej mówiąc o malarstwie olejnem lub innem, będę miał na względzie taki typ techniki, jaki najbardziej, mojem zdaniem, ujawnia samoistne właściwości farb olejnych.

[4]) Zbyt szczegółowe i dokładne opracowanie konturu zniweczone będzie w dalszej pracy przez nakładanie gęstych farb.

[5]) Przeładowanie pierwotnego zarysu farbami jest błędem, gdyż przeszkadza ich dalszemu opracowaniu.

nać w jednej barwie. Można również techniką rysunkową podkreślać ich części wydatne, inne lekko tylko zaznaczając [1]).

Wobec tendencji farb olejnych do zwiększania z biegiem czasu przezroczystości, niebezpiecznem jest pozostawianie jakiegokolwiek brudu na płótnie, jak również i zbytnie walanie tegoż węglem czy farbami przy wypracowywaniu konturu. Kontur zręcznie i szczęśliwie nałożony farbą może być widoczny i w obrazie wykończonym, grając w nim ważną rolę (Rubens, Fragonard).

Po ukończeniu roboty konturowej następuje praca najważniejsza: budowa wszelkich ustosunkowań światłocienia, włączając w to i modelowanie form. Tu artysta jeszcze bardziej mus liczyć się z zamierzonym efektem ostatecznym. Obraz może być jednobarwny, byleby wysiłki twórcze skupione zostały wyłącznie na walorach światłocienia.

Podmalowanie może być różnobarwne, jednobarwne, jaskrawe lub wreszcie barwy neutralnej (grisaille).

Niektóre części obrazu mogą być wykończone bez podmalowania, inne zaś odłożone do zabarwienia bardziej złożonego; które — to kwestja osobistego wyboru artysty.

Ponieważ barwienie skomplikowane, składające się z kilku pokładów, używa się do efektów specjalnych, niemożliwych do osiągnięcia za pomocą innych środków, artysta więc musi przewidzieć zależnie od swych zamiarów, które miejsca i w jaki sposób ma zabarwiać.

Wielcy mistrzowie posługiwali się stale podmalowaniem jednobarwnem (Tycjan, Giorgione, Rembrandt i inni). Takie podmalowanie umożliwia stosowanie zasady, pożytecznej przy każdej pracy twórczej, a polegającej na tem, że się nie zabiera do szczegółów, przed opracowaniem dzieła w zarysach ogólnych. Ważną jest rzeczą przemyśleć ustosunkowanie światłocienia, tej zasadniczej osnowy przeżyć wzrokowych, zanim się przystąpi do stwarzania całkowitej wielorakości barw.

Jednobarwne podmalowanie tworzy przeciwwagę nadmiernego pociągu do zbytniej kolorowości [2]), gdyż zdecydowane przez nie stosunki świetlne posłużą ku porównywaniu i korygowaniu zbyt jasnych lub ciemnych barw, nakładanych na podmalowanie.

Większość artystów współczesnych tak się przyzwyczaiła widzieć wszystko w barwie, iż lekceważy światłocień, który jednakże, mimo całe jego znaczenie dekoracyjne i emocjonalne, jest najbardziej zasadniczym i stałym czynnikiem naszych przeżyć wzrokowych.

Łatwo tego dowieść na przykładzie: co najpierw znika w obserwowanym przedmiocie przy zmniejszaniu światła lub zwiększaniu odległości?

---

[1]) Należy tu zwrócić uwagę na fakt, iż linja ołówkowa daje następujące możliwości: linje szerokie i wąskie; ostre, o twardych brzegach i o brzegach łagodnych; wyraźne i lekkie; przejścia od jednych linij do innych i zręczne posługiwanie się niemi decydują o wdzięku klasycznego rysunku (Rafael).

[2]) Znaczna liczba najlepszych obrazów odznacza się prostotą i jednostajnością kolorytu, są one prawie jednobarwne.



J. Hoppen. — *G. Hoppen.*
Studjum (rys. sangwiną). — *Étude (sanguine).*
(I Doroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)

Najpierw się zaciera wyrazistość konturów w zarysach form, lecz pozostają kolory wielobarwnych skojarzeń, następnie giną i one, pozostawiając ustosunkowania światłocienia w neutralnej barwie; te się już nie rozkładają dalej, a zatem stanowią najprostszą wielkość zasadniczą przeżyć wzrokowych [1]).

Przedwstępna budowa obrazu, polegająca na jednobarwnem podmalowaniu, przyczynia się czystości barw, gdyż niezmiernie ułatwia ich nakładanie, stawiąc przed oczy stopień światła, który należy wyrazić za pomocą koloru.

Przez przeświecanie jednobarwnego podmalowania można stwarzać wyjątkową tonalność. Wiele sekretów starych mistrzów tłumaczy się tem, iż posługiwali się oni właśnie takiemi środkami. Malowanie na jednobarwnej podstawie nadaje kolorytowi takie przymioty i odcienie, jak głębia, przezieranie dolnej warstwy przez górną i t. p., niemożliwe do osiągnięcia w żaden inny sposób.

Ponieważ przy operowaniu jednobarwnem podmalowaniem największa ilość gęstej farby bywa jednego składu, obraz wysycha równomierniej, co się przyczynia do jego trwałości.

Górne warstwy farby służą ku wzbogaceniu efektów świetlnych; mogą one lekko zmieniać barwę podmalowania, lub przez połączenia z niem przytłumiać górne tony, albo też — jednocząc się z podmalowaniem wytwarzają koloryt zupełnie nowy, różny od każdej warstwy zosobna

Przedziwnie głęboka zieleń pejzaży weneckich intensywność swą zawdzięcza wyłącznie czerwonemu podmalowaniu. Przygasza ono jaskrawą zieloną farbę, gdzieniegdzie przeświecając nawet i brylując. Bez takiego czerwonego podmalowania zielony koloryt utraciłby swą głębię i ciepło.

Wenecjanie osiągali efekty liljowych szat aksamitnych i jedwabnych przy pomocy nakładania malinowej barwy (karmin, kraplak) na błękitną (ultramaryna) lub odwrotnie (co daje różne wyniki). Kolor purpurowy otrzymywano przez pokrywanie malinowej przezroczystą czarną mgiełką i t. d. i t. d. Delikatne zabarwienia karnacyj dają szczególnie szeroki zakres stosowaniu podmalowań.

Talent, umiejętność i pomysłowość artysty pozwolą mu odnaleźć wiele subtelnych możliwości w kojarzeniu podmalowania z następującemi po niem warstwami barwnemi[2]). Suche podmalowanie pokrywać należy farbami rzadszemi i najrzadszemi. Najrzadsze farby można wmalowywać w rzadsze i odwrotnie. Po wyschnięciu — można nakładać nowe częściowe

---

[1]) W obrazach współczesnych rzadko można znaleźć ciekawe zastosowanie gry światłocienia. Znaczna część artystów świadomie neguje jego znaczenie i poświęca się wyłącznie wielobarwności; inni, choć posługują się światłocieniem, nie zdają sobie sprawy z jego ważnej roli w malarstwie; jednakże nie ulega chyba wątpliwości, iż ton barwy jest jednocześnie wskaźnikiem stopnia światła, w niej zawartego. Zaś piękno i znaczenie barw zależą od wyboru ich tonów.

[2]) Zmieszane na palecie i następnie dopiero nałożone na płótno, farby te znów dają nowy efekt.

polewy i t. d., wreszcie wykończać obraz pociągnięciami pędzla du premier coup (w miarę możności nie dotykając ich więcej).[1]

Za przykład długiego i skomplikowanego zabarwiania wielokrotnie nakładanemi warstwami mogą służyć dzieła Rembrandta: polewy na suchej powierzchni, wmalowywanie plam w wilgotną jeszcze dolną warstwę, kolejne nawarstwianie plam gęstych, rzadszych (rozrzedzona mięszanina farby z bielidłem) i najrzadszych (czysta farba rozprowadzona olejem) tworzą powierzchnię jego obrazów.

Tycjan, Veronese, Tintoretto i in. poprzestawali nieraz na dwu lub trzykrotnem pokrywaniu opracowanego podmalowania.

Rozkładanie barw na trzy zasadnicze — znanem było już przed wiekami. Reynolds, który wiele pracy położył na studjowanie techniki weneckiej, [2]) pozostawił notatki, w których wyjaśnia, jak malował. Oto główna zasada: niewolno malować kilku farbami odrazu, lecz po wykończeniu podmalowania należy się zająć kolorem błękitnym i opracowywać go wyłącznie; następnie za drugim razem nakładać barwę czerwoną i wreszcie przejść do żółtej (Reynolds i Gainsborough świetnie się tą techniką posługiwali).

Jak więc widzimy, przy złożonem zabarwianiu podmalowania koniecznem jest nieustanne liczenie się z wpływem, jaki wywrze dolna powłoka farby na górną. Nieraz górna barwa nabiera intensywności przez nakładanie jej na odpowiednią dolną.

Zasadnicze barwy — błękitna i czerwona — zyskują na intensywności, jeżeli promienie przez nie przechodzą, żółta — traci natomiast wygrywa przy odbiciu promieni. [3])

Pokrywając gładką białą płaszczyznę warstwą czystej i gęstej czerwone lub niebieskiej farby osiągnąć możemy to, że promienie, odbijając się od białej powierzchni i przechodząc następnie przez farbę na nią nałożoną, spotęgują jej siłę. Barwa żółta jaskrawszą będzie przy nakładaniu jej gęstemi (nieprzezroczystemi) plamami. Oczywiście, nie wyłącza to używania rozrzedzonej żółtej farby.

Wielce pożądanem byłoby badanie niektórych zjawisk fizycznych z zakresu światła i koloru, jak również zjawisk chemicznych (skład farb i innych materjałów malarskich) i fizjologicznych (wzrok), jako wywierających wielki wpływ na malarstwo.

---

[1]) Obraz, dobrze wykonany takim sposobem, staje się z roku na rok coraz lepszy, gdyż przezroczystość i „bursztynowość" oleju się zwiększa i wszelkie szczęśliwe pomysły artysty występują coraz wyraziściej.

[2]) Kupował on nawet obrazy i zeskrobywał farby, żeby zgłębić „budowę" obrazu.

[3]) Łatwo przeprowadzić doświadczenie dla wykazania tego zjawiska: rozpuściwszy błękitną lub czerwoną farbę (może to być akwarela) w wodzie, zbliżamy napełnioną epruwetkę ku promieniowi światła, wpadającemu przez szczelinę do ciemnego pokoju. Promień, prześwietlając błękitną i czerwoną farbę, zwiększa ich intensywność, barwy te zajaśnieją, zaś kolor żółty stanie się w tymże wypadku szarawym i brudnym. W jasnym zaś pokoju — przeciwnie: stanąwszy między oknem i farbami, zauważymy, iż intensywność koloru żółtego wygrywa przy porównaniu z niebieskim i czerwonym.

Barwienie na podstawie podmalowania jest ważne jeszcze ze względów tyczących się już zagadnienia jakości powierzchni. Rozrzedzona farba nierównomiernie pokrywa dolną gęstą warstwę, na której ślady pędzla potworzyły szereg bruzd, górna farba pozostawia w nich więcej barwników, podkreślając przez to odciski pędzla i nadając barwie subtelną różnorodność. Dla wrażenia artystycznego należy wyzyskać fakt, iż plamy gęstej farby olejnej zachowują odcisk pędzla; w każdym razie trzeba się z tem liczyć. Jakość powierzchni zależy od pozostałych na niej śladów pędzla; wpływają one na efekty światła, barwy i formy; to też artysta winien poświęcić im swą uwagę.

Kształt pociągnięcia zależy od pędzla: od jego poruszeń i nacisku. Tak więc pędzel mały lub większy, miękki czy twardy, okrągły albo płaski, zaostrzony lub tępy, długi czy też krótki wpływa na odrębność faktury. Artyści współcześni używają zwykle płaskich pędzli, zaś starożytni mistrzowie malowali okrągłemi różnej wielkości, nieraz bardzo ostremi i drobnemi, nakształt akwarelowych (sobolowych).

Możliwy jest ruch pędzla po linji prostej i krzywej, „do siebie" i „od siebie", kreskujący i uderzający. Artyści współcześni posługują się zwykle pociągnięciami prostemi, do siebie i z równomiernym naciskiem. Pociągnięciem „do siebie" nazywam najprostsze posuwanie pędzla zgodnie z kierunkiem włosia. Pociągnięciem „od siebie" — stosunkowo rzadkie, przeciwne pierwszemu, pod włos; przy takiem pociągnięciu pędzel się rozwichrza i plama nabiera wachlarzowatej, pierzastej formy. Ślad pędzla kreskującego (jakim znakomicie się posługiwał Franz Hals) przypomina ślad ołówka. Uderzający ruch pędzla, dość rzadko używany, pozostawia ślad bardzo charakterystyczny, jakby wzory z ostrych pagórków farby, powstałe wskutek odrywania pędzla od płótna po uderzeniu. Sposób ten modyfikuje sią przez różne nachylenia pędzla: im bardziej jest one prostopadłe, tem mniejszy i krótszy jest ślad pędzla i odwrotnie; wiele również znaczy siła uderzenia: lekkie — pozostawia zaledwie chropowatą powierzchnię, silne — tworzy głębsze zmiany, zmuszając zwykle do dalszego opracowania w celu wyrównania sterczących pagórków farby.

Ślady pociągnięć pędzla zmieniają się również zależnie od siły i momentu nacisku; oczywiście, pędzel się rozszerza od naciskania i szerszy ślad pozostawia; to pozwala zmieniać rozmaicie rodzaj samego pociągnięcia. Dobrze opracowany obraz żyje świetnością swojej faktury. Pomysłowość i zręczność artysty dają mu możność osiągania wielkich zdobyczy w odpowiednich pociągnięciach pędzla, natomiast obojętny do nich stosunek ewentualnie mógłby mu nadać „styl" pewien, lecz nie da nigdy mistrzowstwa starych mistrzów. Zaś o ohydzie t. zw. „szerokich" i „śmiałych" pociągnięć pędzla, kładzionych niby miotłą, nie warto nawet mówić.

c. d. n.

spolszczyła MARJA BORZOBOHATA.

NOWA TEORJA BARW *).

TADEUSZ ORYNG.

Nauka o barwach w ostatnich latach zaledwie przeszła ze stanu badań jakościowych do grona nauk siostrzanych, u podstawy których znajduje się liczba — miara. Barwa już nas nietylko zachwyca i daje się ona i mierzyć. Ujęte w karby liczb, barwy zajmą należne im miejsce obok tonów muzycznych, spiętych w gamy. Jak muzyka nie straciła nic ze swego uroku przez podporządkowanie się matematyce (kontrapunkt jest niejako matematyką stosowaną), tak samo płonnemi są obawy „indywidualistów", że liczba wniesie do techniki malarskiej szablon. Przeciwnie, podobnie jak to miało miejsce z muzyką, wejdzie malarstwo na tory świadomych poszukiwań zarówno w dziedzinie techniki jak harmonji z chwilą, gdy w świecie różnorodności barw, jakie przed wzrokiem roztacza przyroda żywa i martwa, zapanuje doskonały porządek.

Barwa już dawno nęciła umysły badaczy, którzy starali się wnieść ład w ten widomy chaos. Już *Leonardo da Vinci* mówi o barwach prostych, których jest według niego sześć i o barwach złożonych. Doszukuje się on związku pomiędzy poszczególnemi barwami. Badania *da Vinci* są jednak raczej rozważaniami filozoficznemi. Brak im fizycznej podstawy, której dostarczyły dopiero odkrycia *Newtona, Huygensa* i *Hookea.* Teorją barw zajmują się później *Goethe*, który uwikłał się w niedorzeczny spór z teorją fizyczną barw *Newtona, Schopenhauer*, fizycy *Young, Brewster*, w nowszych czasach *Helmholz, Hering* i przedewszystkiem *Ernest Mach.* Były to wszakże przeważnie badania z zakresu fizjologicznej teorji barw. Pierwszą na szerszą skalę zakrojoną próbę klasyfikacji barw spotykamy w publikacjach chemika *Chevreula,* który podaje kilka zasad, podług których można z dużą dokładnością określić barwę. Sprowadza on wszystkie barwy do trzech typów głównych: czerwony, żółty i niebieski. Barwy otrzymane z typów głównych przez mieszanie nazywa odcieniami, zmiany zaś odcieni przez przymieszkę bieli lub czerni — tonami. Następnie umieszcza *Chevreul* na krążku swe trzy typy główne w równych odstępach,

*) Redakcja „Południa" odniosła się życzliwie do propozycji mojej zaznajomienia osób interesujących się sztuką z wynikami prac *Wilhelma Ostwalda* w dziedzinie teorji barw. W artykule pierwszym zamierzam omówić fizyczną stronę zagadnienia. Dwa następne mają być poświęcone: harmonji barw i harmonji form. Nadmienić warto, że pomysły *Ostwalda* znalazły już w malarstwie praktyczne zastosowanie ze znacznem powodzeniem.

pomiędzy niemi zaś umieszcza symetrycznie odcienie, otrzymywane przez równomierne mieszanie dwóch typów sąsiednich, potem odcieni i t. d. — w ogólnej liczbie 72 odcienie. Dla każdego odcienia istnieje gama z dziesięciu tonów wyższych otrzymanych przez dodanie wzrastających ilości bieli i z dziesięciu tonów niższych powstałych przez domieszkę czerni.

Systemowi *Chevreula* brak jednak tych cech, które są nieodłączne w bezwzględnej skali miar. Nie umie on mierzyć czystości swych typów głównych, ani wyrazić liczbowo zawartości bieli lub czerni w tonie. Skala *Chevreula* więc nie daje się odtworzyć niezależnie od wzorów. Zasługą *Ostwalda* jest, że jego system pozwala mierzyć barwę w skali bezwzględnej, że każdą barwę można określić z pomocą dwóch lub trzech liczb, w ten sposób, że liczby te pozwalają z dostępną nauce scisłością stwierdzić tożsamość każdej barwy. System *Ostwalda*, rozwiązując jednocześnie problemat harmonji barw, roztacza przed artystą i technikiem perspektywę nieskończonych możliwości kolorystycznych.

Według znanego w fizyce prawa każda powierzchnia odbija tylko pewną, dla danego ciała ściśle określoną, część padających na nią promieni. Część ta jest niezależna od natężenia światła, zależy tylko od rodzaju promienia, t. zn. długości fali świetlnej, i temu niezmiennemu stosunkowi liczby promieni odbitych do padających jednoznacznie podporządkowanem jest czucie barwy. Ta okoliczność sprawia, że barwa w zasadzie może być przedmiotem pomiarów.

Jeżeli oznaczymy stosunek promieni odbitych do promieni padających przez literę v, to v będzie zawarte pomiędzy 0 i 1. Jeżeli $v = 1$, czyli jeżeli ciało odbija wszystkie promienie jednakowo w różnych kierunkach (rozpraszanie), to powierzchnia ciała będzie *biała*. Jeżeli $v = 0$, czyli ciało pochłania wszystkie promienie, to taką powierzchnię nazwiemy *czarną*. Jeżeli v jest większe od 0, a mniejsze od 1, to powierzchnia ciała wyda nam się *szarą*, gdy wszystkie promienie w równym stopniu ulegają odbiciu, czyli że v jest niezależne od długości fali świetlnej, lub też — *kolorową* (barwną), gdy poszczególne promdienie ulegają odbiciu nierównomiernemu, czyli że v jest zależne od długości fali świetlnej.

Zarówno $v = 1$ jak i $v = 0$ są to przypadki idealne, do których można się zbliżać, ale których osiągnąć się nie da. Najlepsza farba biała, biel barytowa (siarczan barowy), różni się od bieli teoretycznej o kilka procent, biel cynkowa odbija tylko 95%, biel zaś kredowa tylko 80% (z odcieniem żółtym); odwrotnie, najlepsze farby czarne odbijają kilka procent promieni.

Barwy szare, łącznie z barwami białą i czarną, nazywa *Ostwald* barwami niekolorowemi. Wszystkie barwy niekolorowe dają się umieścić w szereg, którego punktami końcowemi są idealna biała i idealna czarna i w którym każda barwa następna będzie ciemniejszą od poprzedniej. Jeżeli ułamek v promieni odbitych nazwiemy zawartością bieli barwy niekolorowej, albo wprost bielą (w), to $1 - v$ będzie ich czernią (s). Stąd $w + s = 1$ będzie równanie barw niekolorowych. Ponieważ w (promienie odbite,

biel) można zmierzyć z pomocą metod fizycznych, więc wszystkie barwy niekolorowe dają się określić niezależnie od natężenia światła.

Teoretycznie ilość barw niekolorowych jest nieskończenia wielka, jednak ograniczona zdolność rozpoznawcza naszego oka sprowadza liczbę tę do stu. Każda z nich jest zdefinjowana przez ułamek światła odbitego, wyrażanego w setnych częściach. A więc barwa niekolorowa (krótko - szara) 25 odbija $^{25}/_{100}$ czyli czwartą część światła, szara 04 — tylko $^{4}/_{100}$, czyli dwudziestą piątą część. Szarą 04 nazwiemy jeszcze barwą czarną, szarą zaś 80 — jeszcze białą (patrz wyżej).

Dla określenia jakiejkolwiek barwy niekolorowej jest zgoła zbytecznem (i nie dla każdego możliwem) wykonywanie pomiarów fotometrycznych; wystarczy ją porównać z odpowiednio przygotowaną skalą (podobnież jak mierząc długość ciał porównywamy je z metrem, centymetrem, ważąc — z gramem, kilogramem i t. d.). Jeżeli barwa badana nie będzie identyczna z którąkolwiek zawartą w skali, to zawsze da się ją określić, jako barwę zawartą pomiędzy dwiema obok siebie znajdującemi się barwami skali. Dla celów praktycznych wystarcza skala składająca się z ośmiu barw, tak dobranych, że odstępy pomiędzy dwiema sąsiedniemi wydają się równe, są to szare 0:89, 56, 36, 22, 14, 8.9, 5.6, 3.6, 2.2, 1.4, procentów bieli lub też 0:11, 44, 64, 78, 86, 91.1, 94.4, 96.4, 97.8, 98.6, % czerni, które *Ostwald* oznacza kolejno literami: a, c, e, g, i, l, n, p, r, t.

Jak widzimy, liczby wyrażające biel barw szarych tworzą szereg geometryczny. Jest to następstwem prawa *Fechnera*, według którego postępowi geometrycznemu podniet odpowiada postęp arytmetyczny czuć. Wynika stąd odmienna rola bieli i czerni w szeregu barw szarych. Gdy bowiem znaczna ilość czerni wobec przeważającej ilości bieli nieznacznie tylko wpływa na wygląd barwy (biel kredowa zawiera 20% czerni), już najmniejsze ilości bieli powodują znaczne rozjaśnienie na czarnym końcu skali.

Jeżeli wśród promieni odbitych niektóre są reprezentowane silniej, to powierzchnie ciał wydają się wtedy kolorowemi. Jeżeli dalej tę nadwyżkę promieni wyróżnianych, wziętą w stosunku do wszystkich promieni padających, nazwiemy v, to wtedy równanie $v+s+w=1$ będzie matematycznym wyrazem barwy kolorowej. Jeżeli $s=o$ i $w=o$ to $v=1$ będzie równaniem barwy czystej. Gdy tylko s (czerń) $=o$, to dana barwa jest mieszaniną barwy czystej z bielą; takie barwy (równanie $v+w=o$) nazywa *Ostwald* barwami jasnoczystemi. Jeżeli zaś tylko w (biel) $=o$, to dana barwa powstała przez zmieszanie barwy czystej z czerwoną; równaniem takiej barwy jest $v+s=o$ i barwy te zwą się ciemnojasnemi. Jeżeli wreszcie w barwie kolorowej zawarta jest biel i czerń razem—są to barwy mętne. (Praktycznie rzecz biorąc barwy ciał kolorowych bywają tylko mętne. Barwy te więc łącznie z omówionemi już barwami szaremi wyczerpują ogół wszystkich zabarwień ciał).

Ilość barw czystych, zwanych tonami barw (w terminologji *Chevreula*— odcieniami), teoretycznie jest nieskończenia wielka. Lecz tu, podobnie

jak w stosunku do barw szarych, ograniczona zdolność rozpoznawcza oka sprowadza tę liczbę mniej więcej do stu. Dla celów praktycznych jednak wystarcza odpowiednio sporządzona skala składająca się tylko z 24 tonów.

Tony barw tworzą tak samo, jak barwy szare, szereg ciągły. Normalne oko nie zawaha się nigdy co do porządku, w jakim tony należy umieścić. Tony jednak tworzą, w przeciwieństwie do barw szarych, szereg zamknięty: wyszedłszy od barwy żółtej, wracamy znowu do niej poprzez barwę pomarańczową, czerwoną, fioletową, niebieską i zieloną. Dlatego też umieszczamy te barwy w porządku wskazanym na krążku, zwanym krążkiem barw. I znowu zasługą *Ostwalda* jest, że wskazał metody, które pozwalają na wyznaczenie każdemu tonowi jego miejsca na krążku, że nadał w ten sposób krążkowi barw charakter skali bezwzględnej.

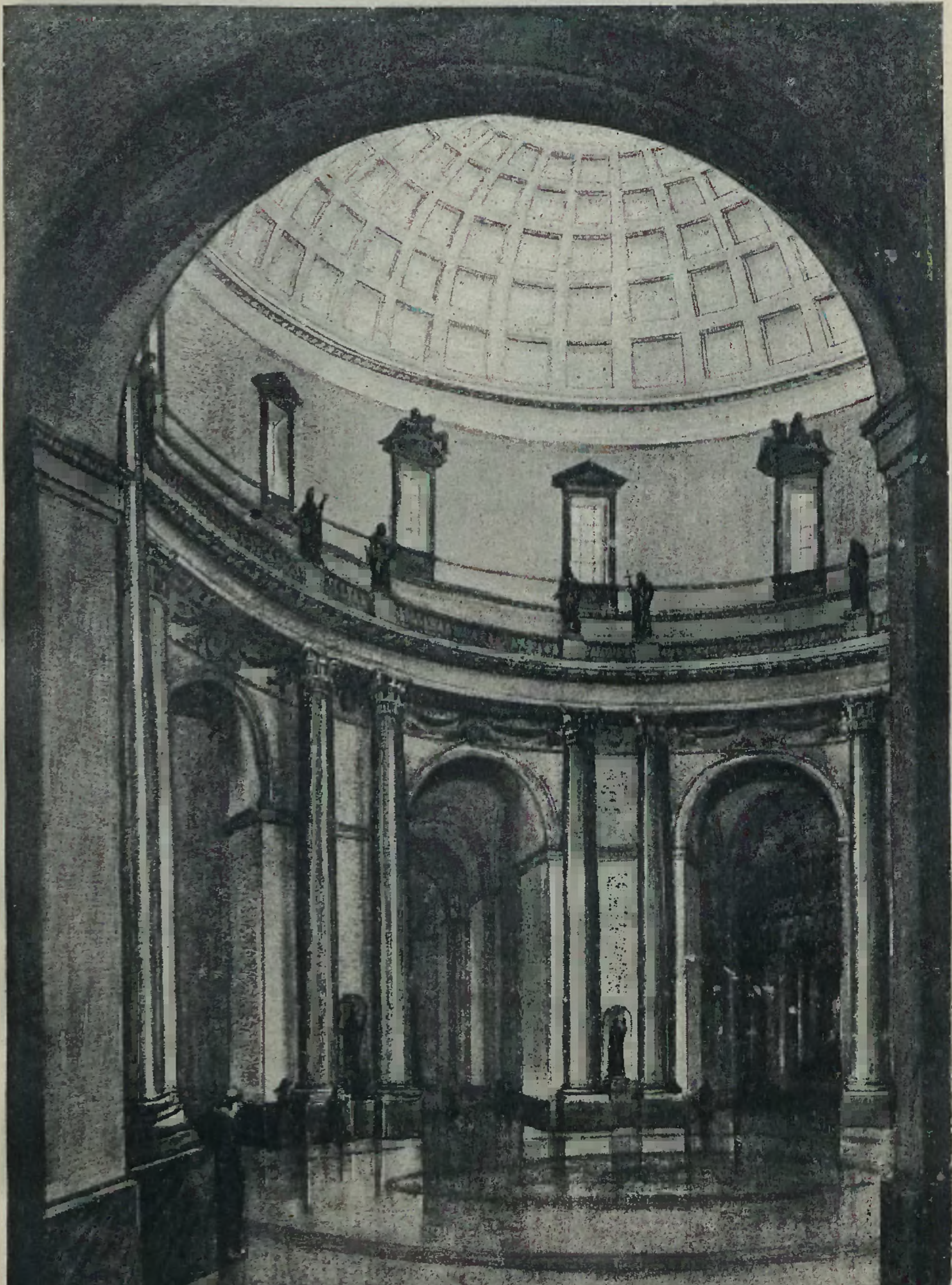
Ostwald dzieli krążek na 100 równych części (podziałka od 00 do 99). Jako punkty stałe (analogja do punktów stałych termometra) obiera on kilka farb o znanym składzie chemicznym i dokładnie zbadanych własnościach barwiących. Przez odpowiednie mieszanie otrzymuje się barwy pozostałe. Otrzymane tony *Ostwald* umieszcza na krążku, stosując zasadę barw dopełniających i zasadę symetrji wewnętrznej. Stwierdziwszy więc z pomocą metod fotofizycznych, że dwie dane barwy są barwami dopełniającemi, *Ostwald* umieszcza je w dwóch przeciwległych miejscach na krążku. W ten sposób każda para barw dopełniających dzieli krążek na dwie równe części. O miejscu zaś poszczególnych par decyduje zasada druga. Jeżeli przez mieszanie optycznie równych ilości barw a i c, otrzymamy barwę b, to barwa ta powinna znajdować się dokładnie pośrodku między a i c, następnie można odnaleść czwartą barwę d, która znowu zmieszana z b da c, a więc c będzie leżało pośrodku pomiędzy b i d; postępując tak w dalszym ciągu, wrócimy wreszcie do a z powrotem. W ten sposób każda barwa (ton) otrzymuje należne jej miejsce na krążku i może więc być określona z pomocą odpowiedniej liczby. Względy natury technicznej rozstrzygnęły, że punktem wyjścia jest barwa cytrynowo-żółta *) która w ten sposób otrzymuje znak 00; dopełniająca ją błękitna (ultramaryna) miejsce przeciwległe i ma znak 50. Pomiędzy niemi z jednej strony znajduje się czerwień (cynober) znak 25, z drugiej — zieleń ciemna (morska) znak 75. Pozostałe tony główne otrzymują znaki: pomarańczowy—12.5, fioletowy—37 5, jasny-niebieski — 62.5 i jasny-zielony — 87.5. Jak już wspominałem skala z 24 tonów w zupełności odpowiada celom praktycznym.

Dla określenia barwy kolorowej nie wystarcza wskazanie odpowiadającego jej tonu na skali (znaku skali). Barwy kolorowe bowiem nigdy nie są barwami czystemi, zawierają one zawsze domieszkę bieli i czerni (w i s). Ponieważ jednak fizyka rozporządza metodami, które pozwalają mierzyć owe zawartości bieli i czerni w barwie kolorowej, więc każda barwa daje się jednoznacznie opisać z pomocą trzech liczb: liczba pierwsza

*) *Siriusgelb* Badeńskiej fabryki sody i aniliny w Manheimie.

będzie oznaczała ton barwy (miejsce na krążku barw), druga — zawartość bieli, trzecia — zawartość czerni.

Zdefinjowana skala barw nie ogranicza się więc do krążka. Należy jeszcze przygotować dokładnie określone wzory barw mętnych ($v+s+w=1$) przez mieszanie tonu czystego z odpowiedniemi ilościami bieli i czerni. Dwadzieścia osiem pochodnych każdego z 24 tonów krążka przygotowana w ten sposób, że wzrastające ilości bieli i czerni tworzą postępy geometryczne (prawo *Fechnera*), czynią zadość potrzebom praktycznym. Jeżeli umieścimy te 28 mętnych barw na trójkącie równobocznym w ten sposób, że u jednego wierzchołka znajdzie się barwa kolorowa czysta u drugiego — biała a u trzeciego—czarna, pozostałe zaś barwy umieścimy w szeregach równoległych do boku trójkąta, przeciwległego wierzchołkowi pierwszemu, w taki sposób, że będą one w miarę oddalenia się od wierzchołka pierwszego stosunkowo coraz uboższe w barwę kolorową, zaś w miarę oddalenia się od wierzchołka drugiego i trzeciego — odpowiednio uboższe w biel i czerń, to otrzymamy dla każdego z 24 tonów krążka trójkąt barw, w którym każdy szereg, równoległy do któregokolwiek z boków, będzie się składał z odcieni fizjologicznie jednakowo od siebie oddalonych. Wszystkie 24 trójkąty, każdy liczący 28 odcieni, łącznie z 8 typami szeregu szarego, stanowią 680 norm, z pomocą których da się każda barwa zanalizować i określić *a. c.* Jeżeli uprzytomnimy sobie, że ten z 680 barw składający się układ został oparty na ścisłych metodach fizycznych usuwających wszelką wieloznaczność ocen subjektywnych, że budowa tego układu jest na wszystkich szczeblach przeprowadzona konsekwentnie, że wszystkie ogniwa układu są z sobą logicznie powiązane, to nie zawahamy się przyznać, że istotnie barwa przestała być wyłącznie przedmiotem opisów poetyckich i eksperymentów malarskich, że istotnie weszła ona na tory badań ścisłych, że stała się ona dostępna dla objektywnych pomiarów. Jeżeli przypomnimy sobie, jaką rolę odegrał w dziejach rozwoju techniki zeszłego stulecia bezwzględny system miar, wprowadzony do nauki przez *Gaussa i Webera*, to nie wyda się przesadnem twierdzenie, że badanie *Wilhelma Ostwalda* zwiastują nowy okres w sztuce czystej i stosowanej, opartej na efektach kolorystycznych, i że tam, gdzie dotąd tylko błąkała się bezradnie intuicja, rządzić odtąd będzie świadome celu badanie.



T. Bursze.
Perspektywa wnętrza Kościoła
(projekt).

T. Bursze.
Perspective de l'interieur d'une eglise
(projet).

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)



O FABRYCE SZKIEŁ, ZWIERCIADEŁ OZDOBNYCH I SZLIFIERNI KRYSZTAŁÓW W URZECZU RADZIWIŁŁOWSKIEM.

ANTONI URBAŃSKI.

Naczynia szklane do picia znane były w Polsce już w pierwszej połowie XIII wieku. Z początku jednak były to wyroby nędzne, brzydkie i nietrwałe. W wieku XVI poczęto wyrabiać je wytworniej, jako kryształ rznięty, lub z malowaniem wypalanem w ogniu. Najdawniejszym zabytkiem w Polsce naczynia szklanego jest kubek św. Jadwigi, żony Henryka Brodatego. Jest on ze szkła grubego, zielonego z rzeźbą, wyobrażającą orła i smoka. Następnie dwa sławne sapieżyńskie puhary z czasów Zygmunta Starego zwane: „Iwan" i „Iwanicha" — mąż i żona. Mają prześliczny rysunek, kształt wazy, każdy z nich mieści w sobie dobry garniec. Władysław IV postanowił, aby je wyjmować z zamknięcia tylko przy licznej asystencji i ustrojonej paradnie liberji, przy muzyce i setnem daniu ognia z armat. Za Sasów nastały w Polsce „Kielichy kolejne". Nadawano im najrozmaitsze formy: waltorni, armaty, trzewika i t. p. oraz „kulawki" bez podstawy, kto je nalane wziął do ręki, musiał wychylić, bo stać nie mogły—a mieściły czasem dwa garnce. Na jednym kielichu był napis: „Ludzie mi nogę wzięli dogadzając sobie; Ja im lepiej dogodzę, gdy odbiorę obie". W Polsce wogóle mieliśmy mnóstwo fabryk szkła, a mianowicie: w Krakowie, Gdańsku, Krasnymstawie u Michała Potockiego, w Podhorcach, w Bielanach pod Warszawą, Barczący pod Warszawą, (późniejsza nazwa Czechy), wreszcie w Wilnie, w Nalibokach na Litwie, założona przez ks. Annę z Sanguszków Radziwiłłową. Najsławniejszą jednak była fabryka radziwiłłowska w Urzeczu, miasteczku dawnego

księstwa Słuckiego, w województwie Nowogródzkiem nad rzeczką Berezdenką, dopływem Talki, przy gościńcu słucko - bobrujskim. Urzecze, niegdyś własność dyzunickich Kniaziów Olelkowiczów, przeszło do Radziwiłłów. Córka zaś Bogusława Radziwiłła, Ludwika Karolina, poślubiona Karolowi ks. Neuburskiemu wnosi mu w wianie Księstwo Słucko - Kopylskie. On to niezawodnie, jako Niemiec obrotny, założył pod koniec XVII lub na początku XVIII stulecia hutę urzecką. O księstwo Słuckie rozpoczyna się wnet wojna domowa między Palatynem ks. Neuburskim a Radziwiłłami i Sapiehami. Cała masa z Urzeczem włącznie staje się własnością Radziwiłłów Nieświezkich, i po ks. Karolu „Panie Kochanku" przechodzi na Księżniczkę Stefanję, zrodzoną ze słynnej z wdzięków i historyj miłosnych Teofili z Morawskich. Radziwiłłowie więc byli spadkobiercami szlifierni kryształów Urzeckich i udoskonalali wyroby znakomicie. Oni mając kilka rezydencyj na Litwie, podnosili sztukę krajową, to też i Urzecze znalazło w nich swoich protektorów.

Wyrobnikami szkieł ozdobnych w Urzeczu byli wyłącznie ludzie miejscowi, co nadaje fabryce cechę wyłącznie krajową.

Huta Urzecka prym trzymała przed innemi, udoskonalenie szlifierskie prześcigło inne huty krajowe jak również wiele zagranicznych.

Istniała w Urzeczu wielka huta żwierciadlana, huta do robienia tafel na okna i szkła kredensowe, tudzież polerownia i szlifiernia.

Kunszt żwierciadeł ozdobnych zasłynął pierwotnie w Wenecji, wyrabiano tafle w ten sposób, iż wydęte poprzednio balony cylindrowe, po rozcięciu ich specyalnemi nożycami formowano na płasko. Potem wynaleziony został sposób doraźnego odlewania tafel. W Urzeczu jednak aplikowany był sposób pierwszy.

Zwierciadlarnia urzecka zawdzięcza Radziwiłłom swój wspaniały rozwój. Ks. „Panie Kochanku" ozdobił cały zamek Nieświezki żwierciadłami różnych rozmiarów, istniała tam również cała sala lustrzana, co potem naśladowali na Litwie inni możni obywatele.

Żwierciadła urzeckie odznaczały się pięknym blaskiem tafel, miały ramy kryształowe, w zagięciach stylowo weneckich, czasem kolorowe, wyrabiane były artystycznie rylcem, osadzane na podramowaniach drewnianych dla mocy. — Sławne również były stylowe gotowalnie urzeckie, na podstawach z kolumnami, ozdobione rzeźbami, scenami mitologicznemi i delikatnemi cyzelowaniami, oraz kinkiety z misternie wyrobionemi bukietami kwiatów i liści palmowych, a także pająki wiszące i apliki.

Ozdobne szkła stołowe w Urzeczu wytwarzane przedstawiają „puzderka" podróżne, kielichy, flety (czyli wąskie, wysokie kielichy stołowe do szampana, puhary, flasze, lampki, „butliki" — rodzaj butelek, z których wprost pito. Ciekawe niezmiernie są napisy na szkłach rozmaitych:

„Vivat Gościnność Wieczna Przyjaźń stateczna".

„Raymund i Tekla są to Dzierżanoscy y Radzi przyjąć w domu Swoim Goścy".

„Kochaj o nic niedbaj, a będziesz szczęśliwie pić".

„Ja brat starszy wypij ze mnie. — Ja brat młodszy bardzo proszę“ (dwustronny kielich).

„Chatka porządna, żonka rozrządna,—Wina kieliszek dla naszych kiszek“.

„Nikt nie wie mojej biedy“ — wyobrażona niewiasta, gonioną przez strzały Amora.

Często na ogromnej dwugarncowej szklanicy figuruje lakonicznie słowo „niewinność“.

Ozdoby na szkle i napisy wykonywane były tylko od ręki rylcem i djamentem i dla tego wyroby urzeckie pozostaną na zawsze piękną pamiątką rytownictwa hutniczego, gdyż do tej roboty potrzeba było artystycznego uzdolnienia. Natomiast dziś wzorzyste upiększenia na szkle są dziełem bardziej mechanicznem, odbywa się to bowiem głównie za pomocą wytrawiania deseniów kwasami gryzącemi.

Niemniej i szlifowanie przedstawia ogromną rozmaitość: w kamień, w paski, perły, w centki, palmety, festony, girlandy laurowe, w romby, punkciki, kwadraty. Zdarza się często szlifowanie w karpią łuskę, w owale. kanty. Nóżki czyli filarki kielichów szlifują w różne wzory.

Kolory i odcienie szkła urzeckiego zdarzają się rozmaite. Przedewszystkiem więc odcień biały o połysku matowym. Następnie odcień fjoletowy nader cenny zdobiący rzadsze okazy, a dalej odcienie różowawy, niebieskawy, opalowy, zielonkawy, żółtawy. Widzimy ornamenty i obwódki różnych kolorów: złocone, srebrne, matowe.

Odróżnienie szkła z Urzecza pochodzącego od innych fabryk bynajmniej łatwem nie jest. Gdy porcelana, fajanse, tkaniny nawet, posiadają marki i znaki, szkła i kryształy nie są sygnowane. Jedna tylko z fabryk kresowych, założona przez Rzewuskich na Wołyniu w Cudnowie, dawała niekiedy duże gwiazdy u spodu okazów dla marki odróżnienia. Urzecze natomiast marek nie stawiało. Wobec tego odróżniamy szkła urzeckie przedewszystkiem po wyrobach bardzo przednich, dobrze szlifowanych i grawerowanych, po połysku szkła, po niektórych ornamentach wreszcie.

Okazy mają bardzo często szlifowane lub cyzelowane festony przypominające firankę u brzegu czyli u górnego szlaku. Nóżki, czy też filarki, w Urzeczu zawsze prawie szlifowane w drobne płaszczyzny lub ścianki. Kolor fjoletowy często bywa oznaką tej fabryki.

Zaznaczyć jeszcze należy oznaki polskiego charakteru w ornamentach a więc przedewszystkiem kwiaty. Na ogromnej ilości szkieł urzeckich mamy kwiaty polskie: bławatki, stokrotki, koniczyny, głogi, dzwonki, róże polne, osty, niezapominajki.

Fabryka urzecka w latach czterdziestych minionego stulecia wyrabiała jeszcze lustra i szkła, już tylko gładkie bez rznięć i chyliła się ku upadkowi. Nie chciał jej widocznie podtrzymywać ówczesny właściciel książe Leon Wittgenstein.

Zachowanych okazów urzeckich mamy stosunkowo niewiele, trochę po muzeach i w prywatnych zbiorach. Sławne są szkła rodzin Lipskich, Bukatych, Weyssenhoffów, Bykowskich, Radziwiłłów.

KILKA UWAG O KILIMACH.

JADWIGA HANDELSMANOWA.

W ostatnich czasach wzrosło bardzo zainteresowanie przemysłem kilimkarskim. Powstało kilka nowych większych wytwórni we Lwowie, w Poznańskiem; wiele osób zamieszkałych stale na wsi zwraca się do istniejących pracowni po naukę i wskazówki. Byłby to objaw bardzo pocieszający, gdyby nie to, że większość tej produkcji stoi poniżej wszelkiego artystycznego poziomu, wywożone zaś za granicę jaskrawo - krzykliwe w kolorze i barbarzyńskie w rysunku kilimy przynoszą nam sławę narodu równego dzikim ludom pod względem kultury artystycznej. Prawie wszystkie nowo - otwierane pracownie czerpią swe wzory z wydawnictwa Muzeum Przemysłowego we Lwowie z r. 1880 pod t. „Wzory przemysłu ludowego“ jedynego u nas w tym rodzaju i stanowiącego prawdziwą *skarbnicę motywów,* z których korzystać można i trzeba, jako z podstawy do samodzielnych kompozycyj. Reprodukcje wydawnictwa odbijane w kolorach zasadniczych, wydane w najgorszej dla sztuki stosowanej epoce, w żadnym jednak razie nie powinny być kopjowane à la lettre. Brak dobrych wzorów to największa bolączka przemysłu kilimkarskiego. Artyści nasi mało się wogóle zajmują sztuką stosowaną, a nawet wielu z tych, którzy w przemyśle artystycznym pracują nie jest wcale z techniką kilimkarską obeznanych. Oprócz kilku kierowników i kierowniczek pracowni i paru artystów dostarczających przygodnie wzory, mamy właściwie jednego dobrego specjalistę p. Tretera z Zakopanego, który rozumie styl i charakter kilima, studyował dawne w tej dziedzinie zabytki i doskonale umie w swych pracach tradycję dawną utrzymać, nie kopjując niewolniczo starych wzorów.

Ostatni konkurs ogłoszony przez tow. „Kilim Polski“ przyniósł plon obfity, bo kilkaset rysunków, z których jednak zaledwie kilkanaście można wyróżnić i do tkania przeznaczyć. Reszta to wzory albo bardzo brzydkie albo zupełnie się do wykonania nie nadające. Jeden z warunków konkursu brzmiał: rysunek ma być przystosowany do techniki kilimkarskiej. Cóż to jednak jest ta „technika kilimkarska“ kiedy w zasadzie wytkać można wszystko, czego dowodem kopje obrazów w gobelinach, będących tylko cieńszemi i subtelniejszemi kilimami. Tylko... to nie jest i nie powinno być naszym ideałem i kilim polski ma swoje właściwości, które zachować i podkreślić należy. Trzeba go badać w zbiorach i muzeach, kopjować poszczególne motywy, notować barwy, *uczyć się kilimów,* a potem już samodzielnie tworzyć wzory nowe, ale związane z tradycją i dające tę odrębność narodową, która je wyróżniać powinna.

Technika kilimkarska (la tapisserie, Wirkarbeit) znana od tysięcy lat, przez wieki całe potrafiła zdobyć zaledwie niewielkie ulepszenia i do dziś dnia pozostała jedną z niewielu, wśród przeróżnych rodzajów tkactwa,



Rys. 1.



Rys. 3.

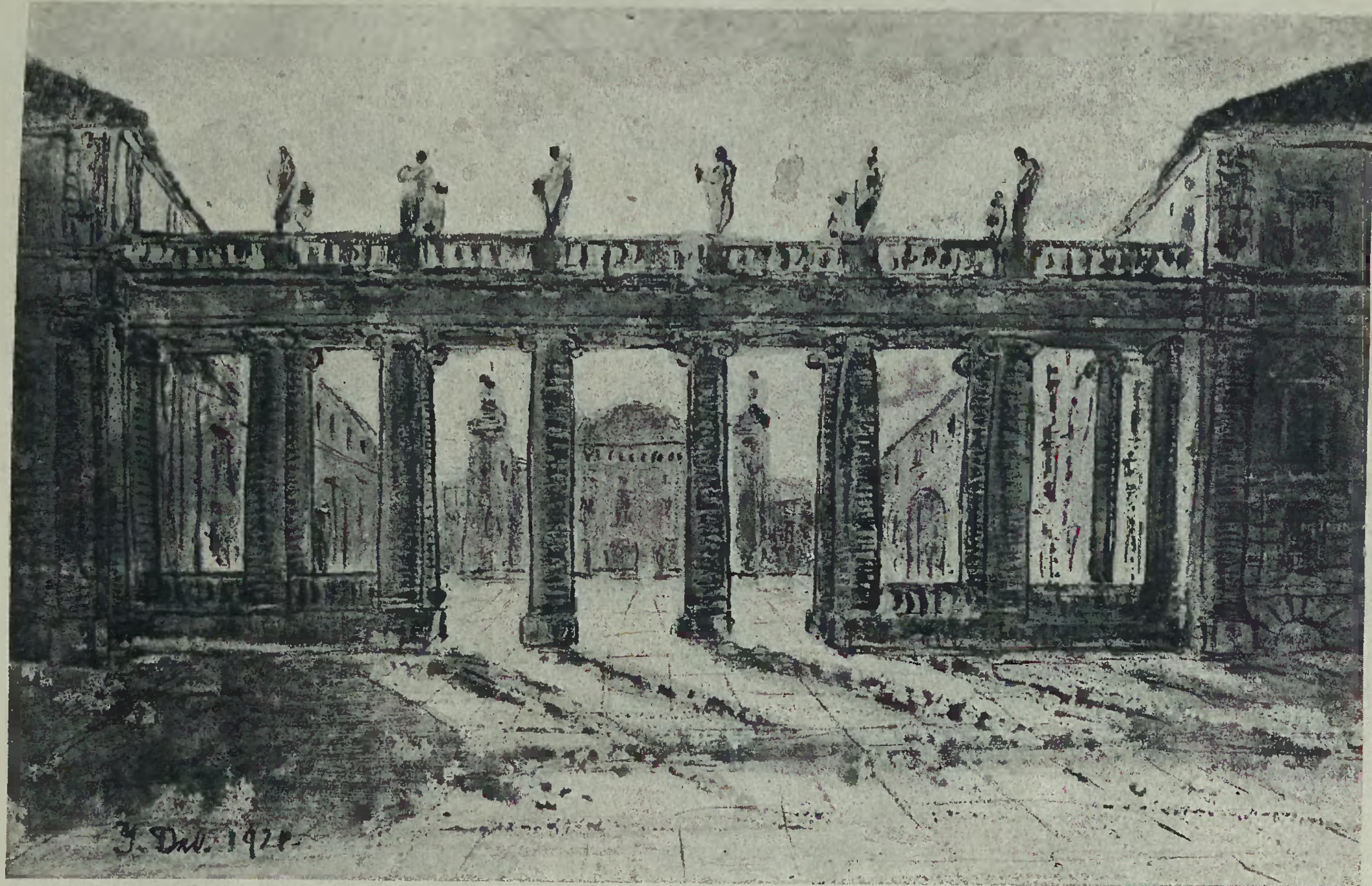
której mechanicznie stosować nie można. Na kilim składają się dwa zasadnicze pierwiastki: postaw czyli osnowa lniana, konopna, bawełniana lub nawet wełniana, idąca wzdłuż tkaniny, zupełnie jednak niewidoczna i ukazująca się tylko z dwuch brzegów jako frendzla, i wątek przeważnie wełniany idący w poprzek i całkowicie tworzący wzory. Z tego poziomego kierunku wątku, łatwo wyciągnąć wniosek, że linje poziome lub ukosy do nich zbliżone będą łatwiejsze i szybsze do wykonania i ładniej się układają w tkaninie; należy więc w projektach dawać im przewagę. Np. zęby wydłużone i ostre należy tkać jedynie w kierunku poziomym i unikać ich stanowczo w pionowym. Pozatem należy pamiętać by jaknajmniejszym nakładem pracy otrzymać jaknajwiększy efekt artystyczny i odpowiednio rysunek konstruować; wzór jest zaś tem łatwiejszy i szybszy do wykonania im mniej płaszczyzn kolorowych przecina pozioma linja wątku. Należy więc unikać linij spiralnych, konturów cienkich i drobnych gęstych rysunków, jakie spotykamy na dywanach strzyżonych. Pierwszą rzeczą przy oglądaniu rysunku jest stwierdzenie w jakim kierunku idzie osnowa a w jakim wątek i na projekcie *dostosowanym do techniki* powinno to być na pierwszy rzut oka widoczne. Dla łatwiejszego zrozumienia wyliczonych tu właściwości dam przykład najprostszy. Ktoś zamawia kilim 1 mt. szeroki i 2 mt. długi, w pasy, ale zaznacza, żeby pasy te szły *wzdłuż* kilima. Otóż wzór taki należy wykonać na warsztacie 2 mt. szerokim i pasy tkać *wpoprzek*, czyli: *tkać kilim bokiem*. Przewaga w robocie linij poziomych i nie rozbijanie wzorów na zbyt wiele plaszczyzn (również w przekroju poziomym) to właściwości, które należy stosować do wszystkich wzorów, ale ponieważ są dwa sposoby wykonywania kilimów, więc do każdego z nich inne projekty robić należy i znów inne cechy im nadawać. Pierwszy sposób, to tkanie na warsztacie, gdzie osnowa naciągnięta jest poziomo (basse-lisse), i gdzie grzebień (czyli płocha przybija każdy szereg wątków a cała robota utrzymywana jest stale na jednej linji poziomej, i obliczana podług nitek przy krosnach pionowych (haute-lisse) osnowa naciągnięta jest z góry na dół, robota zaś posuwa się za rysunkiem oznaczonym na osnowie lub przypiętym po za nią i poziomów może być kilka lub kilkanaście, a przybija się wątek widełkami lub zaostrzonemi specjalnemi cewkami. Na warsztatach poziomych robota tem idzie prędzej im rysunek jest prostszy, im mniej obliczań i skomplikowanych skosów. (Najpospolitsze obliczenie wynosi na 1 cm. kw. 4 nitki osnowy i 8 nitek całkowitych t. j. idących tam i z powrotem wątku). To też najlepiej się do nich nadają wzory geometryczne lub t. zw. kostkowe czyli układane z drobnych prostokątów. Takie bywają najczęściej kilimy ludowe, ale że można z nich tworzyć wzory niezmiernie bogate i oryginalne — dowodem projekty p. Bułhakówny, która w nich celuje. Wszelkie motywy kwiatowe lub co gorsza figury ludzkie uważam przy tym sposobie za zupełnie chybione, gdyż dociąganie linji swobodnej do łamanej na krateczce daje zawsze przykre dla oka rezultaty i przypomina ozdoby wycinane z blachy lub papieru, ale nie tkackie bynajmiej.

Na warsztacie pionowym rysunków kostkowych robić nie warto, bo praca znacznie wolniej się posuwa niż na poziomym, ale zato linje nie krępowane wyliczeniami krateczkowemi są swobodniejsze, miększe i motywy kwiatowe, zwierzęce i t. d. doskonale w nich stosować można. — Bardzo piękne kilimy tego typu wyrabia pracownia p. Śliwińskiej w Warszawie, bądź kopjując dawane wzory, bądź według rysunków p. Trojanowskiego, Bartłomiejczyka i własnych. Doskonałym wzorem dla warsztatów poziomych jest załączony na rys. 1-m wzór p. Czajkowskiego; piękny w kolorze, prosty w rysunku i łatwy do wykonania, posiada wszystkie zalety wymagane. Rys. 2-gi przedstawia kilim z Muzeum Narodowego w Krakowie (wpływy francuskie) i rys. 3-ci kilim podolski, wykonany na warsztatach pionowych.

Byłoby bardzo pożądanem, aby w większych środowiskach jak Warszawa, Poznań, Lwów, Wilno i t. d. można było zebrać przy muzeach lub bibljotekach zbiory jeśli nie starych kilimów, bo o nie coraz trudniej, to przynajmiej ich kopij kolorowych, jak to w innych działach robi Muz. Ikonograficznie w Warszawie. Prócz tego zrzeszenia artystów jak np. Kooperatywa artystów w Warszawie powinny mieć stale do sprzedania wzory różnych typów, nad któremi czuwałaby komisja fachowa.



Rys. 2.



J. Dąbrowski.
Projekt kolumnady (szkic).

J. Dąbrowski.
Projet d'une colonnade (esquisse).

(I Daroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)

ZABAWKA.

JANINA JANKOWSKA.

Zabawkarstwo Polski rozwija się po wojnie ze wzmagającym się rozpędem. Jakkolwiek wzory uszlachetniły się przeciętnie, cechuje je niezgodność środków artystycznych i celów.

Daje się odczuwać lekceważenie czy też nieopanowanie zadań zabawkarstwa: nowe wzory zabawek zdradzają powierzchowność pracy, nie ugruntowanej na pewnych podstawach.

W zabawkarstwie prócz zwykłych zadań zdobniczych, należy doceniać czynnik swoisty, całkowicie odmienny: estetykę dziecka.

Z niej jedynie należy wyciągać wskazania jaką ma być zabawka — kto nie zna dziecka i nie potrafi być dzieckiem, kto nie posiada czarodziejskiego płynu, przywracającego dzieciństwo, ten nie może tworzyć zabawek.

Trzeba iść na przeszpiegi w ten świat maleńkich, podpatrywać i podsłuchiwać dziworodki twórczości dziecięciej w 2 zasadniczych jej przejawach: zabawie i rysunku.

Kompasem pomocnym w odkrywaniu tych dziwnych prymitywów współczesnych, powinny być badania pedologiczne.

Artysta - zabawkarz, pretendujący do sławy św. Mikołaja, pewnie zainteresuje się wykrytemi przez naukę prawami estetyki dziecięcej.

Dwoma skrzydłami, na których się wspiera ona, jest słabe poczucie rzeczywistości (płynące z nieukształconych zmysłów) i wyobraźnia dziwnie jaskrawa.

Dowiedzionem jest, że dziecko zrazu nie postrzega wszystkich barw. Niemowlę reaguje z początku jedynie na światło, które sprawia mu rozkosz estetyczną. Stopniowo poznaje barwy zasadnicze, rozpoczynając od żółtej.

Z wiekiem, poczynając przeciętnie od lat 3-ch dziecko zaczyna poznawać barwy złożone i odcienie. Analogicznie stopniowo oswaja się dziecko z kształtem, bryłą i linją.

Ta nieudolność zmysłów, postrzegających tylko kształty proste i barwy zasadnicze chroni dziecko od zachłyśnięcia się chaosem barwnym i dźwięczącym wrażeń; uczy tworzenie syntezy wrażeń — pojęć, a przez to orjentowania się w oszałamiającym go świecie

Podsuwanie dziecku zabawek wielobarwnych o kształtach złożonych i linjach wymyślnych jest chybionem, gdyż dziecko najczęściej nie postrzega tego całego złożonego przepychu (na niższych szczeblach rozwoju); lub też nie umiejąc ująć całości ześrodkowuje uwagę na zbędnych szczegółach. Miłość szczegółów u dziecka bywa nieraz wyolbrzymiona. Na rysunkach

dzieci grzyby są bardzo często większe od lasu. To też dla ułatwienia dziecku myślenia syntetycznego, kształt zabawki powinien być schematyczny.

Nie trzeba się ubiegać o niewolnicze odtwarzanie przyrody. Dziecko nie posiada zdecydowanego poczucia rzeczywistości, jak człowiek dorosły. Wyobrażenia są chwiejne i nieutrwalone wielokrotnem powtarzaniem. Każde wrażenie ze świata, jest nieczekanem cudnem objawieniem.

Wyobraźnia dziecięca dziwnie jaskrawa, wyrastająca nieraz do potęgi halucynacji, wynagradza wielokrotnie brak wyszkolenia zmysłów.



Zabawka gliniana z kieleckiego
(barwa czerwono-pomarańczowa ze złotem).

Wyobraźnia dziecka dośpiewa to, co jej potrzeba, przeczaruje lalkę ukręconą z gałgana w rusałkę, świeżo wyłuskane kasztany w krowy łaciate. Bywa nieraz, że pstre morskie kamyki zamieniają się nagle w grzeczne dziewczynki w szkole, większe zaś — w nauczycielki. Każdy kamyk ma imię i charakter i uczy dziewczynki.

Kijek lub pałka z głową jest lepszym rumakiem niż koń na kółkach, poco więc obciągać zabawkę skórą końską i przyczepiać do niej ogon prawdziwy?

Zabawka dla młodszego dziecka jest syntezą kształtu, barwy i pomocą w poznawaniu świata, dla starszego zaś współaktorem nieustającego teatrum, jakiem jest zabawa.

Powinna być ona głównie pretekstem do niewyczerpanej akcji i różnorodnych sytuacyj (jak lalka i koń, które trzymają prym w świecie zabawek).

Realizm zaś zabawki ograniczy jej możliwości zabawowe. Temat zaczerpnięty z rysunków (w których dziecko spowiada się ze swoich zamiłowań), kształt o konturach ogólniających, barwach zasadniczych i wyrazistych, oto są wskazania jakie powinne być zabawki, o których wiedzą tak dobrze pedolodzy, tak mało artyści, a jeszcze mniej fabrykanci zabawek. Oczywiście teorje płodzą zwykle martwo - urodzonych mózgowiczów. Widzieliśmy w eksperymentalnych gablotkach fatalne poczwary lalek odpowiadające całkowicie wymaganiom pedologów.

Trzeba teorję ubrać w kształt plastyczny i tchnąć weń życie. Szukajmy przykładów w sztuce dziecka. Rysunki dzieci potwierdzą wielokrotnie teorje podszepną niezawodny, kochany temat, nieraz nawet podsuną wzór gotowy. Idąc bitym gościńcem starych twierdzeń naukowych poszukajmy pokrewieństwa sztuki dziecka ze sztuką ludową. Zabawkarstwo dzisiejsze wiedzione instynktem trafnym, lecz powierzchownym, zaczepiło o tradycje zdobnictwa ludowego. Stara to dobra, lecz fałszywie zanucona piosenka. Naiwnie kopjując wzory ludowe, zabawkarze nie zastanowili się nad istotą pokrewieństwa 2 prymitywów: dziecka i ludu. Bezprzykładnie rozpanoszył się prymityzm, w sztukach nie stosuje się go jedynie tam, gdzie jest jego właściwe miejsce: w sztuce dla dziecka. Można i trzeba zapożyczyć proste harmonje sytych światłem barw i niefrasobliwą linję kształtu ze sztuki ludowej. Nie dość tego. W myśl zasady prymityw dla prymitywu, trzeba wszczepić w zabawkarzy odmienną metodę tworzenia, która się rozwinęła samorodnie w sztuce ludowej.

Każde niemal dziecko jednakowo narysuje człowieka: jedna lub dwie kule wsparte na patykach przedstawiających nogi. Ta większa kula to głowa. Trzy kropki — oczy i usta (nos jest często pominięty zarówno jak i tułów). Ecce homo. Najpierwszy portret człowieka. Później przybywają warjanty, szczegóły, ręce, kapelusz, nos, jest to ciekawa ilustracja rysunkowego myślenia dzieci, gdyż przedstawia ona pojęcie o człowieku sformułowane na zasadzie niedokładnych, ale syntetycznych postrzeżeń.

Tę samą metodę „odtwarzania pojęć“ widzimy w hieroglifach, rysunkach ludów pierwotnych, stylizacjach epok ubiegłych, a nawet w krajobrazach prerafaelitów i bizantyjczyków, gdzie malowany jest krajobraz nie istniejący w naturze np. drzewa w ogólności, pojęcia o nich, nie zaś drzewa określonego gatunku.

W zdobnictwie polskiem, szczególniej zaś w zabawce ludowej, odnajdziemy też samą, a może i bardziej zaakcentowaną pojęciowość rysunku, syntetyczność linij, uproszczenie kształtów ad absurdum. Rzadko spotykamy w zabawkach ludowych wyobrażenie człowieka. Baba taneczna wsparta pod boki rękoma okrągłemi jak obwarzanki, harda, która samego djabła wyonacyła powtarza się w zabawkach Litwy, Królestwa, Małopolski urobiona z drzewa, ciasta lub gliny. Postać jest traktowana równie sumarycznie, jak w rysunkach dziecięcych.

Ulubioną zabawką dzieci polskich jest koń. Wykonany z różnych materjałów z drzewa, lub gliny w różnych postaciach, przedstawia raczej jakieś zwierzę fantastyczne: nogi jego przypominają macki ślimaka, ogon wydłuża się w kształt kaczy, jedynie szlachetne pochylenie szyi a nieraz pęd i ruchu zadzierzystość ognista przypominają końskie pochodzenie tego tworu.

Trudno przypuszczać, żeby chłop polski, który jak nikt zna konia, nie znał szczegółów jego budowy. Oczywiście widać w tych figurkach niezdarność ręki; jeżeli jednak rzeźbiarz samouk umiał pochwycić rozpęd ruchu i charakter, nie można go posądzać o to, że nie potrafiłby ulepić ogona lub kopyt, wzorując się na naturze. Samorodny ten artysta nie odtwarzał natury, owszem z całą swobodą i humorem potrafił z niej zakpić nie przeszkadza mu to, że koń ma kaczy ogon, jeżli łatwiej weń gwizdnąć. Nie niepokoi się również tem, że koni różowych w złote paski niema w rzeczywistości. Byle był piękny, wesoły, zadzierzysty koń gwizdek — zabawka.

Pięknemi zdumiewającemi przykładami odtwarzania pojęć są zabawki wyobrażające jeźdźców, ulubionych aktorów marzenia każdego chłopca i każdej dziewczyny. Królewic, święty Jerzy, Pogoń litewska, znak słońca zwycięskiego tyle mitów i legend świętych pokutuje w tym małym zabawnym glinianym jeźdźcu.

Nie rycerz to właściwie, lecz jeździec zrośnięty z koniem. Zamiast nóg ma dziwne słabe wyrostki, a często nóg niema wcale. Jest on raczej dodatkiem do konia i hełmu fantastycznego nie jeździec to a centaur.

W prymitywnej tej zabawce widzimy ten sam proces wyobrażeń co w tworzeniu postaci syren, smoków, centaurów greckich. Jeszcze dziwniej zrastają się pojęcia w zabawkach ludowych. Powstają kształty jakich nie tylko niema w przyrodzie, lecz którym dotąd nie dano imienia. Jeślibyśmy chcieli wynaleźć słowo dla zrostu tych pojęć, używanych zwykle razem, nazwalibyśmy tą zabawkę wozo-koniem. (Patrz rys.)

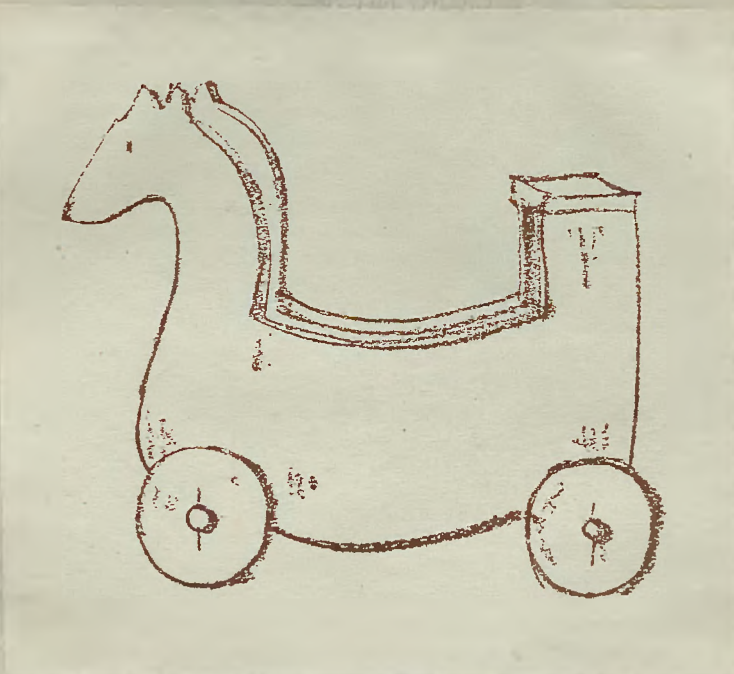
W krakowskich zabawkach widzimy tylko pojazdy, zaprzęgi: koń jest złączony z wozem deszczułką. Przednie koła wozu umieszczone są pod przedniemi nogami konia dla celów praktycznych. Koń przeważnie w tych wypadkach traktowany jest jak dodatek do wozu niezbędny a schematyczny ornament.

W zabawce rosyjskiej, którą nazwiemy wozokoniem, para koni i wóz jest tym samym przedmiotem. Szlachetne szyje końskie stanowią przód wozu, nie są one w tym wypadku przypadkowym ornamentem, lecz zastępują oddzielne figury koni. Powstaje wóz i kształt nowy wskutek zrostu 2-ch nierozdzielnych pojęć.

Tych kilka przykładów ilustruje dostatecznie nieświadome metody tworzenia u dzieci i ludu.

Taka jest sztuka dziecka i ludu. I tak konstruowaną być powinna sztuka dla dziecka. Prymityw dla prymitywu. Wnioski te, do których doszliśmy bitą drogą znanych przesłanek, powinne być owocne w plastyczne przykłady niewidzianych dotąd zabawek.

Opierając się na sztuce dziecka i ludu nie trzeba jej kopjować, jeno przeszczepić metody jej tworzenia.



Rosyjska zabawka drewniana.

WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI DRUKARSKIEJ W WARSZAWIE

ZYGMUNT MOCARSKI

Wystawa polskiej sztuki drukarskiej w kamienicy Baryczków jest trzecim ogólnym pokazem druków polskich w ich dziejowym rozwoju. W roku 1895 książka polska była przedmiotem wystawy w odrębnym dziale, zorganizowanym przez Zygmunta Wolskiego na Pierwszej Wszechrosyjskiej wystawie drukarskiej w Petersburgu [1]). Po raz wtóry w r. 1904/5 urządzono w Krakowie polską wystawę drukarską staraniem Tow. Polska Sztuka Stosowana [2]). Na słynnej wystawie lipskiej 1914 roku „Burga" [3]), w której uczestniczyły poszczególne państwa, trójzaborowe druki polskie nie mogły być należycie uwzględnione. Dopiero z chwilą restytucji państwa polskiego po raz trzeci wogóle i po raz pierwszy w odrodzonej Rzeczypospolitej zostały zgromadzone okazy oficyn drukarskich polskich, świadczące o dorobku kulturalnym narodu [4]).

Wystawę zorganizował z inicjatywy Związku Polskich Artystów Plastyków Komitet specjalny „w celu poznajomienia społeczeństwa z rodzimym drukarstwem, zrobienia przeglądu z jego dotychczasowego w ciągu dziejów rozwoju i obecnego stanu oraz w celu podniesienia artystycznych wartości tej sztuki" [5]). Druki i oprawy współczesne nadesłane przez zakłady drukarskie i graficzne, wydawców, introligatorów zostały poddane sumiennej ocenie komisji *jury*, która kwalifikowała lub odrzucała eksponaty, zwracając baczną uwagę na poprawność wykonania i wartości estetyczne druku. Całokształt działu współczesnego został niestety z góry uzależniony od obesłania wystawy przez produkujących i wydających książkę w dobie obecnej. Niektóre rażące braki uzupełniono z inicjatywy poszczególnych członków *jury*. Ogromne trudności należało przezwyciężyć w dziale retrospektywnym. Ograniczono się z przyczyn niezależnych od Komitetu wystawy w wyborze druków jedynie z paru większych książnic warszawskich publicznych i kilku księgozbiorów prywatnych. Korzystanie z materjału

---

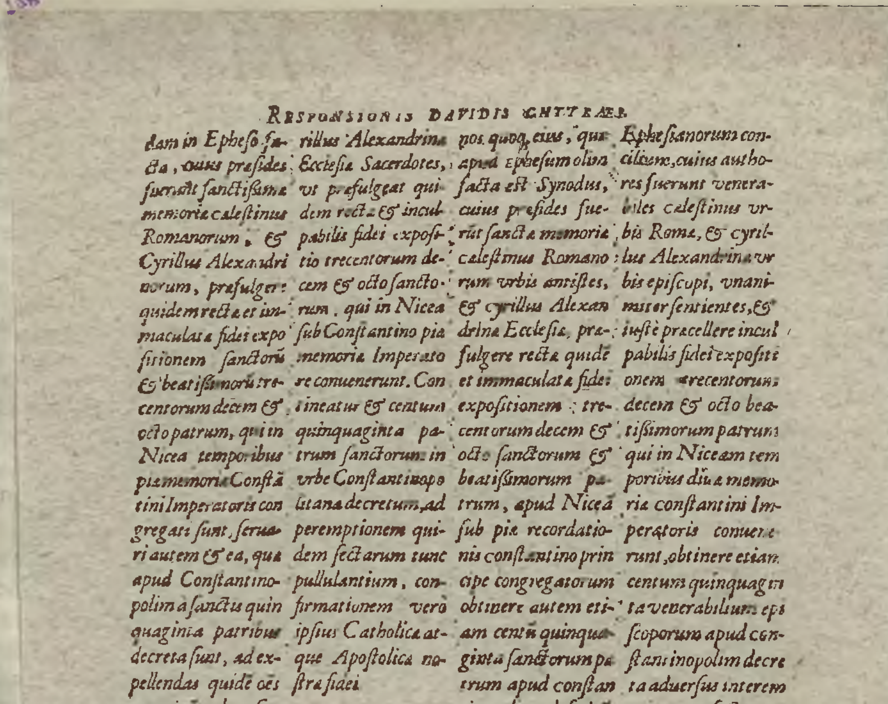
[1]) — [Epimach — Szypiłło Bronisław]: „Первая Всероссійская Выставка Печат наго Дѣла. Каталогъ историческаго отдѣла. Польскій отдѣлъ. 19 февраля — 15 іюня 1895 г." СПБ. 1895.

[2]) — „Wystawa drukarska urządzona staraniem Tow. „Polska Sztuka Stosowana" w dawnym pałacyku hr. Czapskich w Krakowie. Od dnia 24 grudnia 1904 r. do 10 lutego 1905 r. [Katalog] Kraków".

[3]) Skrót — Buchgewerbe — und Graphik Ausstelung.

[4]) [Mocarski Zygmunt]: Pięć wieków drukarstwa polskiego. Wybór książek i innych wytworów drukarskich od wieku XV do XX, wystawiony w kamienicy Baryczków r. 1922. [Katalog]. Warszawa 1922.

[5]) „Program Wystawy Polskiej Sztuki Drukarskiej" r. 1921.



RESPONSIONIS DAVIDIS CHYTRAEI.

dam in Epheso facta, cuius presides fuerunt sanctissime memorie calestinus Romanorum, & Cyrillus Alexandrinorum, prefulgere quidem recte et immaculate fidei expositionem sanctorū & beatissimorū trecentorum decem & octo patrum, qui in Nicea temporibus pie memorie Constātini Imperatoris congregati sunt, seruari autem & ea, que apud Constantinopolim a sanctis quinquaginta patribus decreta sunt, ad expellendas quidē oēs germinātes hereses, et ad confirmationē eiusdem Catholice et Apostolice nostre fidei.

rillus Alexandrine Ecclesie Sacerdotes, vt prefulgeat quidem recte & inculpabilis fidei expositio trecentorum decem & octo sanctorum, qui in Nicea sub Constantino pia memoria Imperatore conuenerunt. Contineatur & centum quinquaginta patrum sanctorum in vrbe Constantinopolitana decretum, ad peremptionem quidem sectarum tunc pullulantium, confirmationem verò ipsius Catholice atque Apostolice nostre fidei.

pos quoq; eius, qui apud Ephesum olim facta est Synodus, cuius presides fuerūt sancte memorie celestinus Romanorum vrbis antistes, & cyrillus Alexandrine Ecclesie, prefulgere recte quidē et immaculate fidei expositionem trecentorum decem & octo sanctorum & beatissimorum patrum, apud Niceā sub pie recordationis constantino principe congregatorum obtinere autem etiam centū quinquaginta sanctorum patrum apud constantinopolim definitā, ad interemptionem tunc exortarum hereseon, confirmationem verò eiusdem catholice & Apostolice nostre fidei.

Ephesianorum concilium, cuius authores fuerunt venerabiles celestinus vrbis Rome, & cyrillus Alexandrine vrbis episcopi, vnanimiter sentientes, & iustè precellere inculpabilis fidei expositionem trecentorum decem & octo beatissimorum patrum qui in Niceam temporibus diue memorie constantini Imperatoris conuenerunt, obtinere etiam centum quinquaginta venerabilium episcoporum apud constantinopolim decreta aduersus interemptionem sectarum pullulantium et crescentium, & manifestationē huius catholice & Apostolice nostre fidei.

ALIA DIFFINITIO CHALCEDONENSIS SYNODI, SIMILITER SVB QVADRVPLICI editione.

Comprehendens eorum que in concilijs, Nicaeno primo, Constantinopolitano primo, Ephesino primo decreta sunt, approbationem, & duarum naturarum in vna Christi persona assertionem.

EDITIO I.

AD cognoscendam quidem confirmandamq; per fectissi-

EDITIO II.

SVfficiebat quidem ergo ad perfectam pietatis cognitio-

EDITIO III.

SVfficeret quidem ad plenissimam pietatis agnitionem &

EDITIO IIII.

SVfficeret quidem ad plenitudinem cognoscendam pietatis

X 3

Possewin Antoni S. J. Notae Divini Verbi et Apostolicae Ecclesiae fides, ac facies... Poznań, Jan Wolrab 1586.
Z książnicy im E. i E. Wróblewskich w Wilnie.

znajdującego się i dostępnego w Warszawie, wertowanie wprost licznych półek bibljotecznych, wobec braku u nas opracowań specjalnych, dotyczących poszczególnych oficyn lub pewnych okresów w dziejach książki polskiej, oczywiście nie może być pozbawione pewnych cech przypadkowości. To też punkt ciężkości komisja *jury* działu retrospektywnego widziała nie w zgromadzeniu znacznej ilości wytworów licznych oficyn drukarskich, ilustrujących wszelkie etapy w rozwoju drukarstwa polskiego (moment historyczny) lub w niesłychanie ciekawym pokazie rozwoju terytorjalnego druków polskich (książka jako dokument kultury), lecz w wyborze okazów najsłynniejszych oficyn dawnych, uwzględniającym jedynie wartości typograficzne. Zebrany materjał dawny Komisja *jury* działu retrospektywnego poddała również sumiennej analizie. Wobec tego, że druki dawne są nieraz wzorami dla drukarstwa współczesnego, nie wahano się w usunięciu, o ile istniały pewne wady, znanych i słynnych wydawnictw, których wpływ na drukarstwo dzisiejsze byłby niepożądany [6]. Dawne książki są rozwarte na stronicach wybranych przez członków *jury* Zygmunta Łazarskiego i Adama Półtawskiego, najgłębszych znawców u nas w dobie obecnej sztuki drukarskiej.

Jest to wystawa książki polskiej w najwęższem znaczeniu tego słowa. Niechętny cudzoziemiec nie podniesie znanych zarzutów o zachłanność „nacjonalizmu" polskiego. Z programu usunięto słusznie zresztą wydawnictwa polskie wykonane przez zakłady graficzne obce poza granicami kraju. Nie widzimy przeto najwcześniejszego w języku polskim druku paryskiego: Wojsznarowicza: „Arsenał miłosierdzia Panny Przenajświętszej Mariey"... Paryż L. Serestre 1668, zagranicznych dzieł *en grand papier* po bibljofilsku wydanych księcia Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, lipskich „Sielanek Polskich" Grölla, najpiękniejszej książki polskiego rokoka, słynnej Szymanowskiego: „Świątyni Wenery w Knidos" Bodoniego (Parma 1807), Trembeckiego: „Sophiowki" w przekładzie francuskim hr. Lagarda (Wiedeń 1815) [7]) lipskich druków Brockhausa, Bernackiego: „Rozmów, które myał król Salomon mądry z Marchołtem...", wykonanych w słynnej drukarni Joh. Enschedé en Zonen (Haarlem 1913) i w. in. Z „Portetów polskich XVI - XIX w.", wydanych przez Marję ks. Radziwiłłową pod red. Jerzego hr. Mycielskiego, Głowackiego, 24 widoków miasta Krakowa... (1836), Altenbergowskiej „Sztuki polskiej" np. wystawiono teksty, okładki, pomijając słusznie ilustracje jako wykonane przez zakłady obce. Nie znajdujemy również na wystawie nawet druków Fiola, Mamoniczów (białoruskie: „Statut Wielikogo Kniażestwa Litowskogo" z r. 1588 i in.), Iwana Fiodorowa, hebrajskich, żydowskich, które jako wykonane w granicach terytorjum Rzeczypospolitej i powstałe w środowiskach kultury polskiej

---

[6]) Porówn: Muszkowski Jan: „Wystawa druków polskich w Warszawie". „Grafika Polska" 1922, zeszyt 4, s. 78. Wiersze lewej kolumny z dołu 4—11 oraz s. 79 wiersze prawej kolumny z dołu 6—11.

[7]) Reprodukcje: Chmielowski P: „Historja literatury polskiej", red. St. Kossowskiego. Tom I s. 501, 503, 504.

mogły być włączone, gdyby głównym celem wystawy było przedstawienie historyczne dziejów książki w Polsce.

Szereg druków na wystawie rozpoczyna inkunabuł krakowski Jana z Turrecrematy: „Explanatio in psalterium", [8]) przypisywany niegdyś drukarzowi Günterowi Zainerowi, obecnie zaś uważany za dzieło Kaspara Hochfedera, tłoczony około 1474—1476 roku. Niewiadomego drukarza dzieło: „Libanii greci declamatoris... dissertissimi beati Joh. Chrysostomi praeceptoris epistolae..." z r. 1504, [9]) wydanie księgarza krakowskiego Jana Clymesa, godne uwagi jako najdawniejszy w Polsce druk łaciński antykwą tłoczony. Pierwsza stała oficyna krakowska Jana Hallera przedstawiona dziewięciu drukami, śród których widzimy słynny t. zw. statut Łaskiego z 1506 r. [10]) z tekstem Bogarodzicy—najwcześniejszemi czcionkami w języku polskim użytemi po raz pierwszy w Polsce i po raz drugi wogóle [11]). W drukach łacińskich Hallera gotykiem tłoczonych dostrzegamy przemożny wpływ niemieckich inkunabułów ostatniego dziesięciolecia i druków początku XVI wieku; co do wartości typograficznych nie dorównują one jednak oficynom zachodnim. Wyjątek na wystawie stanowi bogato iluminowany wspaniały, na europejskim poziomie wykonany egzemplarz pergaminowy: „Missale Cracoviensis dyocesis" z 1515 r. [12]) ze zbiorów Bibljoteki Ordynacji Krasińskich w Warszawie. Z drukarni oficyn krakowskich Florjana Unglera i Hieronima Wietora przychodzą do Polski wpływy renesansowych druków włoskich. Typową jest wczesna karta tytułowa druku Unglerowskiego: Pawschnera: „Linealis calculatio..." z roku 1513 [13]). Prace krakowskie Wietora ustępują drukom wiedeńskim jego oficyny. Uwagę zwraca na wystawie śliczna kursywa naśladująca pismo w druku z 1548 r.: Knobelsdorfa „Divi Poloniae Regis Sigismundi I epicaedion" [14]) powtarzająca się np. w wystawionej „Chimerze" Orzechowskiego z r. 1562. Polskie *livres d'heures* reprezentuje na wystawie świetnie zachowany egzemplarz: „Hortulus anime..." z r. 1533, druk Macieja Scharfenberga.

---

[8]) Liczne reprodukcje. „Przegląd Bibljograficzno-Archeologiczny" 1881 I s. 184. Biegeleisen H. dr. „Illustrowane dzieje literatury polskiej" Wiedeń Tom II s. 379—380. Chmielowski j. w. s. 151. „Ex-libris" Lwów 1920. zeszyt III s. 21 i 27. „Tygodnik Illustrowany 1922 Nr. 20.

[9]) Joeher: „Obraz bibljogr. — hist. lit i nauk. w Polsce..." Wilno Tom I poz. 66 i s. 110—112.

[10]) Liczne reprodukcje. Brückner A: „Dzieje języka polskiego". Lwów „Nauka i Sztuka III" [wydanie pierwsze] 1906 r. s. 35. Chmielowski j. w. s. 53, 54: Biegeleisen j. w. II s. 193, 195. „Tygodnik Illustrowany" 1922 Nr. 20.

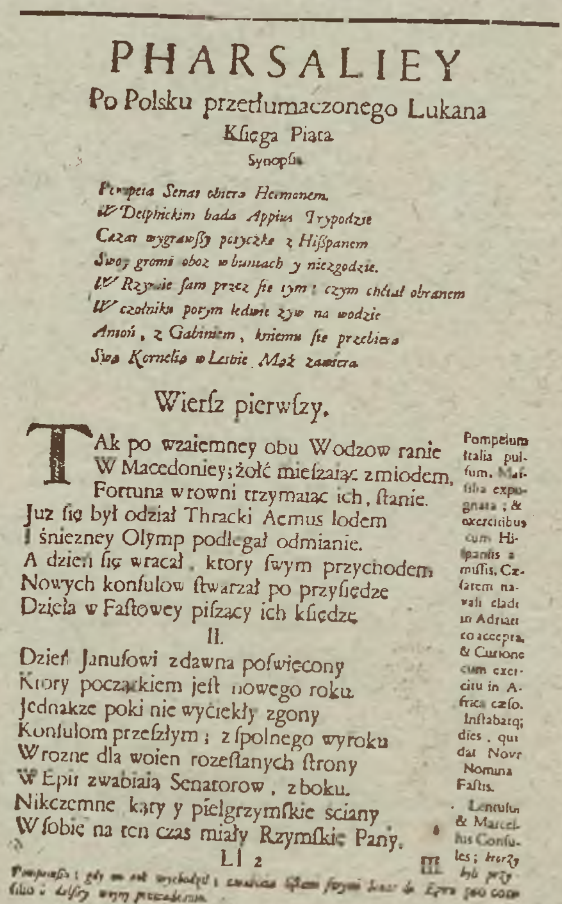
[11]) Pierwsze czcionki polskie były użyte w druku: „Statuta synodalia Wratislaviensia episcopi Conradi Oelsnensis..." Wrocław 1475. Reprod: Chmielowski j. w. s. 174.

[12]) Repr. Biegeleisen j. w. II s. 384„. Tygodnik Illustrowany" 1922. Nr. 20.

[13]) Repr. Kopera F: „Spis druków epoki Jagiellońskiej" Kraków 1900, s. 55. Ta sama ramka drzeworytowa użyta w innym druku porówn. Chmielowski j. w s. 163.

[14]) Repr. „Grafika Polska" 1922, zeszyt I.

Z oficyn drugiej połowy XVI wieku najpełniej przedstawiona jest Drukarnia Łazarzowa, której prace typografiyczne są wysoko cenione[15]). M. in. monumentalny druk Sokołowskiego: „Opera" z r. 1591 ze słynnym


PHARSALIEY
Po Polsku przetłumaczonego Lukana
Kśięga Piąta
Synopsis

Pompeia Senat obiera Hetmanem.
W Delphickim bada Appius Trypodzie
Cezar wygrawszy potyczkę z Hiszpanem
Swoy gromi oboz w buntach y niezgodzie.
W Rzymie sam przez się tym : czym chciał obranem
W czołniku potym ledwie żyw na wodzie
Antoń, z Gabinem, kniemu się przebiera
Swą Kornelią w Lesbie Mąż zawiera.

Wiersz pierwszy.

TAk po wzaiemney obu Wodzow ranie
W Macedoniey; żołć mieszaiąc zmiodem,
Fortuna wrowni trzymaiąc ich, stanie.
Juz się był odział Thracki Aemus lodem
I śnieżney Olymp podlegał odmianie.
A dzień się wracał, ktory swym przychodem
Nowych konsulow stwarzał po przysiędze
Dzieła w Fastowey piszący ich kśiędze.

II.

Dzień Janusowi zdawna poswięcony
Ktory początkiem jest nowego roku.
Jednakże poki nie wyciekły zgony
Konsulom przeszłym ; z spolnego wyroku
Wrozne dla woien rozesłanych strony
W Epir zwabiaią Senatorow, z boku.
Nikczemne kąty y pielgrzymskie sciany
W sobie na ten czas miały Rzymskie Pany.

Ll 2 III.

Pompeium Italia pulsum. Massilia expugnata ; & exercitibus cum Hispanis amissis, Cæsarem navali clade in Adriatico accepta, & Curione cum exercitu in Africa cæso. Instabatq; dies, qui dat Nova Nomina Fastis.

Lentulus & Marcellus Consules; ktorzy byli przy ...

Lucan M. A. Pharsalia... Oliwa, Jan Jakub Textor 1690.
Z książnicy im. E. i E. Wróblewskich w Wilnie.

---

[15]) Porówn. Lelewel Joachim: „Bibljograficznych ksiąg dwoje" Tom I. Wilno 1823 s. 181 i nast.

znakiem drukarskim na karcie tytułowej [16]) oraz tego autora: „Officia propria Patronorum Provinciae Polonae...“ z r. 1596; Groickiego: „Reyestr do porządku y do artykułów prawa magdeburskiego...“ r. 1561 o pięknym układzie karty tytułowej; typowa karta tytułowa druku *in folio*: Białobrzeskiego „Postylli“ z 1581 r., powtarzająca się w wielu drukach Łazarzowych [17]).

Wśród prac innych oficyn XVI wieku godne uwagi: znakomita karta tytułowa anonimowego druku: „Ustawy prawa polskiego“ z r. 1561; nadwyraz ciekawy druk łowicki oficyny wędrownej Murmeliusza: Polancus „Breve directorium ad confessarii...“ r. 1566; karta tytułowa wewnętrzna Gwagnina „Sarmatiae Europeae descriptio...“ 1578 r., praca oficyny Macieja Wirzbięty; czteroszpaltowy układ kursywy druku poznańskiego oficyny Jana Wolraba: Possewina: „Notae Divini verbi...“ z r. 1586; karta tytułowa nieznanego drukarza: „Zwierciadła Rzeczypospolitej Polskiej...“ z r. 1598. Z druków wileńskich XVI wieku wystawiono jedynie: Possewina „Moscovia“ r. 1586, pracę drukarza wędrownego Jana z Wieliczki Karcana.

W wieku XVII drukarstwo polskie narówni z zachodnio-europejskiem przeżywa epokę upadku sztuki typograficznej. Poziom artystyczny druków nawet najsłynniejszych i najwięcej czynnych oficyn krakowskich Piotrkowczyków, Schedlów i Cezarych naogół nie wysoki. Do nielicznych wyjątków należy: „Antiphonarium ..“ r. 1645 [18]), wykonany w oficynie wdowy i sukcesorów Andrzeja Piotrkowczyka, jak również karta tytułowa anonimowego druku toruńskiego: Werdy „Justificatia...“ z r. 1645. Jedynie wydawnictwa gdańskie Jerzego Förstera, naśladujące słynne druki oficyny Elzewirów, przynoszą nowe wartości typograficzne. Dzięki miedziorytowym kartom tytułowym, wytwornym drobnym czcionkom, wzorowemu układowi kolumn pseudoelzewiry Förstera nie ustępują co do piękności wykonania drukom zachodnim. Wysoką wartość posiadają również przepiękne wydawnictwa gdańskie Heweljusza, wykonane pod kierunkiem autora: „Selenographia“ druk Andrzeja Hünefelda z r. 1647 oraz „Prodromus Astronomiae...“ druk Jana Zacharjasza Stolle z r. 1690. Z druków prowincjonalnych XVII wieku wyróżnia się: Lucana „Pharsalia“ w przekładzie Chróścińskiego z r. 1690, druk Jana Jakuba Textora, czynnego w klasztorze Oliwskim.

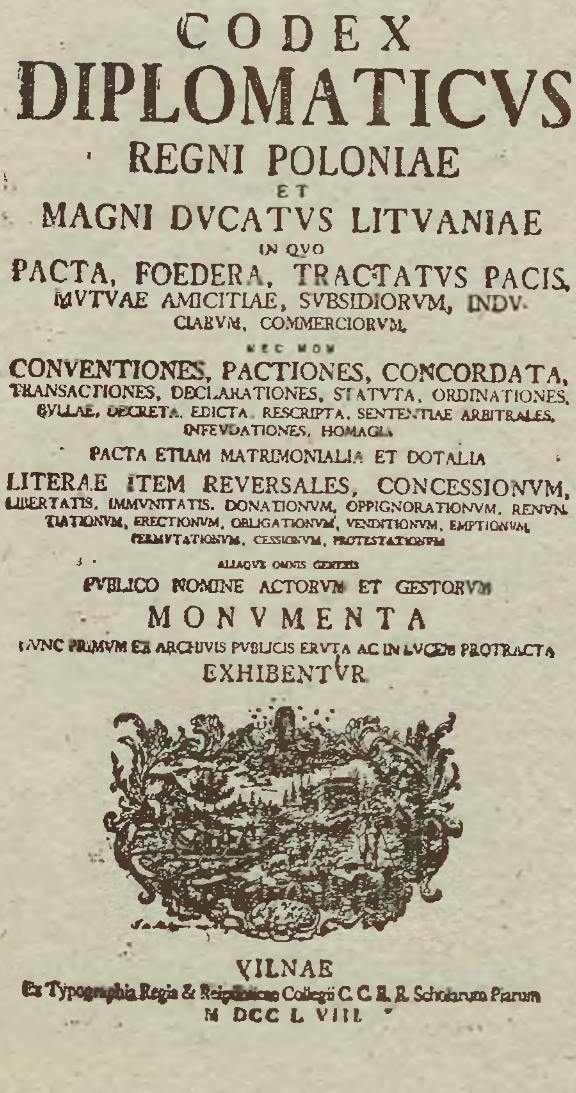
Pierwsza połowa XVIII wieku — najsmutniejszy okres w dziejach drukarstwa polskiego — została na wystawie obecnej pominięta z wyjątkiem kilku druków przygodnych, wśród których widzimy odmianę karty tytułowej

---

[16]) Liczne reprodukcje np. Chmielowski j. w. s. 158, 252. Nasladowany przez poźniejszych drukarzy, jak widzimy, na karcie tytułowej Starowskiego „Monumenta sarmatarum“ z r. 1655. druku oficyny wdowy i sukc. Fr. Cezarego.

[17]) Porówn. podobne Chmielowski j. w. s. 241, 245, 252, 254.

[18]) Repr. „Antykwarjat Hieronima Wildera. Katalog 20. Druki polskie XV — XVIII wieku. Serja I“. s. 4.



CODEX
DIPLOMATICVS
REGNI POLONIAE
ET
MAGNI DVCATVS LITVANIAE
IN QVO
PACTA, FOEDERA, TRACTATVS PACIS,
MVTVAE AMICITIAE, SVBSIDIORVM, INDV-
CIARVM, COMMERCIORVM,
NEC NON
CONVENTIONES, PACTIONES, CONCORDATA,
TRANSACTIONES, DECLARATIONES, STATVTA, ORDINATIONES,
BVLLAE, DECRETA, EDICTA, RESCRIPTA, SENTENTIAE ARBITRALES,
INFEVDATIONES, HOMAGIA
PACTA ETIAM MATRIMONIALIA ET DOTALIA
LITERAE ITEM REVERSALES, CONCESSIONVM,
LIBERTATIS, IMMVNITATIS, DONATIONVM, OPPIGNORATIONVM, RENVN-
TIATIONVM, ERECTIONVM, OBLIGATIONVM, VENDITIONVM, EMPTIONVM,
PERMVTATIONVM, CESSIONVM, PROTESTATIONVM
ALIAQVE OMNIS GENERIS
PVBLICO NOMINE ACTORVM ET GESTORVM
MONVMENTA
NVNC PRIMVM EX ARCHIVIS PVBLICIS ERVTA AC IN LVCEM PROTRACTA
EXHIBENTVR

VILNAE
Ex Typographia Regia & Reipublicae Collegii C. C. R. R. Scholarum Piarum
M DCC L VIII

Dogiel Maciej.
Codex Diplomaticus.. (Tomus I)... Wilno Drukarnia O.O. Pijarów 1758
Z bibljoteki Tow. Przyjac. Nauk w Wilnie.

(czerwoną i czarną farbą tłoczoną) druku anonimowego gdańskiego: J. A. Załuskiego „Specimen historiae polonae criticae“ z r. 1735[19]).

Z odrodzeniem literatury, nauki i myśli politycznej w czasach Stanisława Augusta odradza się również wygląd zewnętrzny książki polskiej. Nie dosięga ona oczywiście wyżyn, nawet w drukach Gröllowskich. by iść w porównanie z Zachodem, w szczególności z książką francuską, w epoce słynnych wydań „ilustrowanych“ należących do najpiękniejszych i najdroższych druków na świecie. Jednak nieilustrowana książka „oświecenia“ polskiego miewa piękne, wysokiej wartości typograficznej stronice, karty tytułowe, winjety rozrzucone w najróżnorodniejszych drukach od pierwszych wydań Krasickiego poczynając do luźnych broszur ulotnych. Materjał ten niezebrany i nieopracowany dotychczas oczekuje monografij specjalnych.

Z epoki tej dostrzegamy na wystawie wyjątkowo piękny na europejskim poziomie okaz typograficzny Drukarni wileńskiej O. O. Pijarów: „Codex diplomaticus Regni Poloniae et M. D. Lituaniae (tomus I)“ Macieja Dogiela z 1758 r.[20]) godny osobnej rozprawy. Niektóre druki Gröllowskie wyglądają skromnie. Gröll — pierwszy wprowadza u nas na większą skalę „egzemplarze wytworne“ (exemplaires de luxe), bibljofilskie na papierze holenderskim z szerokiemi marginesami (en grand papier). Wystarczy porównać znajdujący się na wystawie podobny nieobcięty egzemplarz Krasickiego „Woyny Chocimskiey“ z r. 1780[21]) ze zwykłym, by się przekonać o różnicy. Nie udało się zgromadzić niestety w większej ilości zapewne dziś b. rzadkich egzemplarzy *en grand papier* (niektóre z druków obcięte, nieświetnie zachowane), aby godnie reprezentowały największego księgarza i wydawcę polskiego XVIII stulecia. Wsród eksponatów Gröllowskich ujawniono druki mniej może znane, lecz cenne pod względem typograficznym: romans „Historya Małgorzaty z Walezyi, królowey Nawarry . . .“ z r. 1781 (karta tytułowa odbita farbą czerwoną i czarną), Rogalińskiego „Sztuka budownicza . . .“ 1775. Dassdorfa „Oda do nayiaśnieyszego królewica Henryka . . .“ 1778 r. Druki Piotra Dufoura nie dorównują Gröllowskim. Godną uwagi jest piękna karta tytułowa: Szymanowskiego „Świątynia Wenery w Knidos“ z r. 1778, na której drukarz szczęśliwie podkreśla użyciem farby czerwonej wyrazy: Świątynia, w Knidos, podczas gdy smak dzisiejszy nakazywałby uwydatnić: Wenery. Jedna z poprawnych i dbałych o szatę zewnętrzną książki oficyn końca XVIII wieku — Drukarnia Wolna Jana Potockiego przedstawiona jedynie dwoma drukami.

Z okresu przejściowego od książki rokoka do druków romantycznych pokazano prace Drukarni № 646 na Nowolipiu Tadeusza Mostowskiego — poszczególne tomy słynnego „Wyboru pisarzów polskich“ i pierwsze wy-

[19]) O odmianie karty tytułowej zob. J. A. Załuski: „Biblioteka historyków, prawników, polityków . . .“. Kraków 1832. s. 27 — 28 i 63.

[20]) Biegeleisen j. w. IV s. 196.

[21]) Zob. Pawiński A: Michał Gröll. Kraków 1896. s. 38. Repr. Chmielowski j. w. s. 498.

Część Druga
OPISU.

W tym samym dniu, w którym się odbywał w Archikatedrze obchód żałobny po NAYIAŚNIEYSZYM ALEXANDRZE I. CESARZU WSZECH ROSSYI, KRÓLU POLSKIM, odbywały się po wszystkich innych Kościołach Stolicy też same żałobne obrzędy i modły za duszę spoczywaiącego w BOGU CESARZA. Pobudzony nayczystszą gorliwością lud wierny licznie wszędzie napełnia Pańskie Przybytki. W trzydziestu Kościołach Warszawskich liczono około dwudziestu pięciu tysięcy pobożnych, niosących chrześciańskie uczucia przed Tron BOGA za TEGO którego dobroć i wspaniałomyślność tak żywo tkwiły w pamięci wszystkich żyiących.

Religia, która pociesza człowieka gdy na świat przychodzi i pierwsza opłaknie go gdy zstąpił do grobu, przyczyniała się nie mało do utrzymania tych powszechnych wrażeń. Wszędzie te same ofiary żałobne, te same upokorzone głosy Kapłanów, pełniących obrządki, przypominały ludowi powinności dnia tego: i z Ambon, z których lud nauczył się słuchać Oycowskich odezw ALEXANDRA, dziś już tylko rozległ się smutny głos Duchownego, który w uczuciach religii szukał pociechy po stracie naylepszego z Monarchów.

W skutku wydanych rozporządzeń przez Ministra Wyznań religiynych odbywały się również w dniu tym nabożeństwa żałobne za duszę CESARZA we wszystkich Kościołach całego Królestwa, i można z pewnością twierdzić, iż nie było rodziny w kraiu, któraby jeśli nie razem w całości, to przynaymniéy przez którego z członków swoich, nie dopełniła tak bolesney, lecz przytém tak drogiéy powinności dla serca każdego prawego Polaka. Żaden program nie przepisał sposobu odbywania tych prowincyonalnych obchodów. Żaden fundusz nie był naznaczony do zaspokoienia potrzebnych na to wydatków: wszystko zostawiono dobrowolnemu natchnieniu i własnym siłom samego ludu i wszystko tenże lud znalazł w pomocy religii i w uczuciach serca swoiego. Nabożeństwa wszędzie celowały naywiększém zbudowaniem i porządkiem, w wielu mieyscach nawet wystawnością. Były osobliwie takie, gdzie ta żałobna uroczystość odbyła się w sposobie godnym szczególnego wspomnie-

Opis żałobnego obchodu po wiekopomney pamięci nayiaśnieyszym Aleksandrze I... Warszawa, Natan Glücksberg 1829. Z książnicy im. E. i E. Wróblewskich w Wilnie

danie „Śpiewów historycznych", J. U. Niemcewicza.[22]) Druki Mostowskiego potwierdzają krytyczną opinję Joachima Lelewela, wygłoszoną jeszcze w r. 1823[23]) o tej oficynie, urządzonej z ogromnym nakładem kosztów. Natomiast trudno podzielić pochwały Lelewela[24]) co do druków wileń-

[23]) Lelewel j. w. I s. 225. [24]) Lelewel j. w. I s. 226.

[22]) Repr. Brückner j. w. s. 101. Chmielowski j. w. s. 590

skich początku XIX wieku Józefa Zawadzkiego, księgarza i drukarza niezmiernie zasłużonego w dziedzinie kultury polskiej, lecz nie w zakresie książki pięknej. Najcenniejsze z wystawionych: Chodkiewicza „Katon" 1809 r. oraz późniejsza okładka drukarska „Poezyi" Michała Jezierskiego z r. 1837. Wśród druków prowincjonalnych tych czasów widzimy b. piękną kartę tytułową „Almanachu Lubelskiego" z r. 1815 J. K. Pruskiego w Lublinie.

Druki Glücksberowskie warszawskie rozpoczynają okres polskich druków romantycznych. „... dźwignął swój wielki zakład Natan Glücksberg — pisał Lelewel —[25]). Na wielki wymiar rozpoczęte dzieło! wszystko dostatnie i okwite, wszystko nowe i na przepych, wszystko od razu dojrzałe i cudzoziemskie. Nie dość było Lipskich druków, z Paryża sprowadzane i łacińskie i greckie, sprowadzane Didotowskie, piękna skośna kursywa i stojąca fraktura, liczne floresy; raz uderzające prasy". W tej to oficynie powstało monumentalne dzieło typograficzne: „Opis żałobnego obchodu po wiekopomney pamięci nayiaśnieyszym Alexandrze I..." z r. 1829 oraz pierwszorzędnej wartości druki: cesarza Mikołaja I „Discours prononcé... à la séance des deux Chambres réunis à la cloture de la Diète..." r. 1830 i Krópińskiego romans „Julja i Adolf" r. 1824 z litografjami W. Śliwickiego. Do jakiej doskonałości dochodzą prace akcydensowe tych czasów świadczą małoznane, a właściwie nieznane druki, których ujawnienie jest zasługą wystawy: anonimowo odbite kartki ulotne — wiersze Molskiego, dyplomy członkowskie Tow. Król. Przyjaciół Nauk w Warszawie[26]), drukowane życzenia imieninowe: „Do WJ. Ludwika Dmuszewskiego Drukarnia (najprawdopodobniej „Kurjera Warszawskiego") w dniu imienin" z r. 1828, Zieliński Tomasz, Maciejowski Ign. i in. „Do Wielmożnego Grzegorza Jahołkowskiego... w dzień... imienin..." z r. 1826. „J. W. hr. L. Jelskiemu, radcy stanu, prezesowi Banku (Polskiego)... w dzień... imienin... Drukarnia Banku" w r. 1828. W porównaniu z ostatnim akcydensem książki Drukarni Banku Polskiego przedstawiają się dość skromnie. Jako całość skończona najlepsze: Lubeckiego „Mowa... miana przy otwarciu Banku Polskiego" z r. 1828, „Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach" z r. 1828 i Zygmunta Krasińskiego „Ułomek z dawnego rękopisu słowiańskiego" r. 1830 na papierze różowym. Ze znajdujących się na wystawie innych druków trzeciego, czwartego dziesięciolecia XIX wieku zwrócić uwagę należy z punktu widzenia wartości drukarskich na kapitalną okładkę Ksawerego Preka „Wizerunków znakomitych ludzi w Polszcze" z r. 1829, niewątpliwie układu artysty, oraz nieprzeciętne amatorskie druki Drukarni Bibljotecznej ks. Czartoryskich w Puławach—zasługa najprawdopodobniej Karola Sienkiewicza, ówczesnego bibljotekarza, bibljografa, — z których pokazano jedynie litograficzną

---

[25]) Lelewel j. w. I s. 229.

[26]) Repr. Chmielowski j. w. s. 550—551.

kartę przedtytułową Zaborowskiego „Dum podolskich“ r. 1830, podpisaną inicjałami W. E.—pracę Ehrentrauta [27]).

Drukarnia Stanisława Strąbskiego w Warszawie, o której pracach w swoim czasie z uznaniem pisał Kazimierz Władysław Wójcicki [28]) rozpoczyna nowy długi okres drukarstwa polskiego — zaniku wszelkich wartości typograficznych—okres zaniku smaku, szablonu, zależności w wielkim b. stopniu od drukarstwa niemieckiego. Sadzono się w tym okresie, przeciwko któremu nastąpiła reakcja dopiero w ostatniem dziesięcioleciu



Zaborowski Tymon: Dumy Podolskie za czasów panowania tureckiego. Puławy (Drukarnia Bibljoteczna) 1830. Z książnicy im. E. i E. Wróblewskich w Wilnie.

[27]) Porówn. Wójcicki K. W.: „Historja literatury polskiej w zarysach wydanie II poprawne i powiększone“. Tom I w. 1859, s. 426—7. Autor mylnie informuje, że oficyna ta powstała z funduszów ze sprzedanych duplikatów Bibljoteki Puławskiej. Przed licytacją jeszcze w Puławach był drukowany: „Katalog duplikat Bibljoteki Puławskiej“ w r. 1829.

[28]) Wójcicki j. w. I s. 427.

XIX wieku, na ciężkie niewygodne olbrzymie tomy, ozdobione maszynowemi oprawami wydawniczemi na tani efekt obliczonemi, — przeróżne „Królowe Niebios", „P. Tadeusze" — zalegające stoły mieszczańskich salonów. Otwarte stronice druku Strąbskiego: Padurry „Ukrainky z nutoju" na litografji Hirszla „Lisowczyk" wskazują, że wcześnie u nas, już w r. 1844, zjawiają się inicjały, winjety, typowe dla tego okresu. Wprawdzie monumentalna praca Strąbskiego: Kopernika „O obrotach ciał niebieskich..." r. 1854 należy do wyjątków. Również w wielu ówczesnych polskich „prachtwerkach" widzimy druk starannie odbity bez zarzutu. Naogół jednak—o ile strona ilustracyjna tych rzeczy, wykonana czy to sposobem litograficznym przez słynne zakłady Banku Polskiego, Adolfa Pecq'a, Maksymiljana Fajansa i wybitnego litografa zawodowego W. Walkiewicza, czy to sposobem drzeworytowym przez E. Gorazdowskiego, J. Styfiego, A. Dietricha, J. Holewińskiego, I. Waltera i in. stoi przeważnie na jb. wysokim poziomie, o tyle teksty objaśnienia wielu wydawnictw albumowych (np. Przeździeckiego i Rastawieckiego wspaniałych „Wzorów sztuki średniowiecznej", Wójcickiego „Cmentarza Powązkowskiego", Lessera: „Królów Polskich"), w których posługiwano się brzydkiemi, szablonowemi nieraz inicjałami i „ozdobami" drukarskiemi noszą zwykłe cechy okresu upadku sztuki typograficznej. — Staranna szata zewnętrzna niektórych druków tego okresu jest zasługą niestety nie drukarzy, lecz kulturalnych wydawców. Do tych druków należą wydawnictwa Tytusa Działyńskiego, j. np. wystawiony druk poznański L. Merzbacha „Collectanea vitam resque gestas Joannis Zamoyscii..." z r. 1861, lwowski druk „Ossolineum": Bielowskiego „Monumenta Poloniae historica" 1864 r., druk M. Zoerna w Poznaniu: Mickiewicza „Pani Twardowska", wydanie J. K. Żupańskiego z r. 1863, książki bibljografa i bibljofila Stanisława Siennickiego, wykonane w drukarni Okręgu Naukowego w Warszawie, druki J. Ungra: J. Łoskiego „Jan Sobieski" r. 1883 i Kochanowskiego „Dzieła wszystkie" w wydaniu pomnikowem z r. 1884.

Jako biały kruk tej epoki wyróżnia się zagraniczna drukarnia drezdeńska J. I. Kraszewskiego,[29] dzieło człowieka wszechstronnie zasłużonego w dziejach kultury polskiej, m. in. (rzecz tak mało znana!) pioniera polskiej krytyki estetycznej wydawnictw książkowych. Z prac tej krótkotrwałej oficyny pokazano K. Tyszkiewicza „Wilję i jej brzegi" r. 1871 oraz małą broszurę o smaku druków francuskich ósmego i dziewiątego dziesięciolecia XIX wieku: „Pamiątka Drukarni J. I. Kraszewskiego w Dreźnie..." z r. 1871, zawierającą tekst pióra Kraszewskiego, z którego widzimy jak pojmował znakomity pisarz polski zadanie świadomego artysty-drukarza. Kresowa drukarnia Karola Prochaski w Cieszynie przedstawiona na wystawie pięknym pełnym kultury drukiem: „Wiadomość o ołtarzu Ś. J. Chrzciciela, dziele W. Stwosza..." z r. 1870.

(Dok. n.)

---

[29]) K. [ulikowski] M: „Drukarnia J. I. Kraszewskiego w Dreźnie". „Grafika". Rocznik (jedyny). Warszawa 1912.

DYKTATURA I ANARCHJA.

EMIL BREITER.

Na jednem z organizacyjnych zebrań Polskiego Towarzystwa Teatralnego (organizacja ma na celu pielęgnowanie i wytwarzanie narodowej kultury teatralnej; z zakresem działalności na całą Polskę) ,wygłosił Wacław Sieroszewski swoje credo teatralne. Wyznanie wiary krótkie, ale znamienne i charakterystyczne. Osiwiały w pracy artystycznej powieściopisarz, narrator i epik poważnego stylu i talentu, zgłasza na końcu swego wysiłku literackiego swój akces do teatru. Dopiero w czasie prób i bytności za kulisami, w obcowaniu z aktorem, w obserwowaniu tych tajemniczych procesów, które z martwego dialogu i abstrakcyjnych pojęć, wydobywają żywą postać, gest, ruch, intuicję konfliktu i prawdy międzyludzkiej, w chwili przeobrażania się urojenia w rzeczywistość sceny, — zrozumiał Sieroszewski istotę i wagę instytucji teatru.

Teatr jest najważniejszym punktem przecięcia, na którym krzyżuje się zbiorowa świadomość społeczna z indywidualną świadomością autora. Jest punktem napięcia, konkretnym i żywym, którego skalę podniesienie uczuć i namiętności można łatwo, niemal statystycznie odmierzyć i obliczyć. Książka, powieść lub poezja, idzie samotnie i sieroco w ręce nieznanego czytelnika. Czy obudzi w nim wszystkie zaklęte w dziele autora akordy, czy znajdzie w czytelniku taką wtórną zdolność fantazji i abstrakcii, aby jego wrażliwość wibrowała kongenjalnie z ekspresją twórcy?

W dziedzinie teatru zagadnienie to zgoła nie istnieje. Artysta narzuca bezpośrednio zbiorowości swoją ucieleśnioną wizję, nie odwołuje się wcale, albo w małym tylko stopniu do wyobraźni. Widz i słuchacz obcuje z dziełem sztuki poprzez materjał ludzki, aktorski, poprzez bezpośredniość przeżycia, gestu i mimiki. Cała skala tajemnic i zagadnień, niepewności i wątpliwości zostaje przezwyciężona z powodów czysto formalnych i estetycznych.

Wizja teatru jest wizją drugiego życia, konkretną i dotykalną. Teatr działa bezpośrednio, oddziałuje masowo. Jednostka reaguje inaczej w odosobnieniu, jest trudniejsza do opanowania, stawia większe opory intellektualnym i estetycznym zamiarom autora. W gromadzie i w społeczności, psychika odczuwania jest rozleglejsza, a stany emocjonalne, łatwiejsze do poruszenia.

Teatr jest nietylko miejscem realizacji artystycznej, ale najdonioślejszym terenem propagandy ideowej. Pisarz dramatyczny utrzymuje bezpośredni związek, poprzez realizację aktorską i techniczno - teatralną z szerokiemi warstwami społecznemi, które wypełniają teatralne widowiska.

Niesłychaną żywotność oddziaływania scenicznego, wyjątkowy przywilej organizowania świadomości zbiorowej i stanów emocjonalno-wyobrażeniowych za pośrednictwem teatru, zrozumieli i na wielką skalę urzeczywistnili bolszewicy. Teatr, jako artystyczna idealizacja określonych postulatów życiowych, etycznych, społecznych lub nawet politycznych, stał się instrumentem najszerszej propagandy. Niema w Rosji miasta ani miasteczka, w którem nie odbywałyby się przedstawienia teatralne. A jeżeli większość tych widowisk nie stoi na wyżynie ideałów literackich i artystycznych, to napewno znakomita ich liczba wypełnia założone przez organizatorów ruchu teatralnego zadania, wychowania i konsolidacji świadomości zbiorowej.

Oczywiście stan taki jest bardzo odległy od ideału. Teatr powinien odzwierciedlać wszystkie ideologje, świadczyć o zwycięstwie jednej i o rozpadaniu się drugich, powinien odtwarzać obraz ścierających się światopoglądów estetycznych i życiowych. Na rosyjskiem tle, jednolitość ideologji staje się karykaturą i bezprawiem, odkształca istotny stan rzeczy, panujący w społeczeństwie, deprawuje indywidualną twórczość i zainteresowania i zamiast prowadzić do harmonijnego ujęcia całokształtu zagadnień życiowych, wnosi ze sobą elementy terroru estetycznego, najzgubniejsze dla rozwoju sztuki, spychające ją na niziny artykułu codziennej potrzeby, zależne od motywów, nie pozostających w żadnym związku z podnoszeniem mas społecznych na wyżyny estetycznych wzruszeń, osiąganych przez dramatyczną djalektykę, — aktualną lub zaktualizowaną.

Tej dyktaturze teatralnej w Rosji, która nieuchronnie prowadzi do zesztywnienia i upadku wszelkiej twórczości, odpowiada stan absolutnej anarchji, jaki zauważyć się daje we wszystkich państwach środkowej i zachodniej Europy.

Anarchja teatru jest typowym wytworem czasów wojennych. Zagadnienie środowiska, pierwszy raz postawione przez Taine'a w przeciwstawieniu do estetycznych teoryj Saint-Beuva zostało w połowie XIX-go wieku znakomicie pogłębione i rozszerzone. W związku z badaniem materjalnej struktury organizmów i kultur europejskich, pod wpływem analizy historycznego materjalizmu, zrozumiano, że indywidualna twórczość jest zawsze ujęta w ramy twórczości społecznej, że niema ani takiego genjusza, ani takiego jasnowidza, którego koncepcje i asocjacje intelektualne nie dałaby się wysnuć z panujących nastrojów społecznych lub z kształtujących się nastawień i zainteresowań.

Twórczość dramatyczna jest kwiatem świadomości ludzkiej. W pryzmacie konfliktów, na płaszczyźnie abstrakcyjnego djalogu lub konkretnych zdarzeń, odbijają się, jak w soczewce, wszystkie idealistyczne i materjalistyczne zagadnienia epoki. A im więcej zainteresowania te

mają formę określonego światopoglądu, im bardziej wchodzą w skład współczesnej mitologji czynu i działania, tem wyrazistszą staje się linja twórczości dramatycznej, tem bardziej określoną jej forma estetyczna, tem pełniejszą suma przenośni artystycznych, które są jakby wtórnem tworzeniem rzeczywistości idealnej na tle rzeczywistości konkretnej.

Rzeczywistość społeczna przed katastrofą wojny, znajdowała się już pod znakiem rozkładu i dyssocjacji pojęciowej. Ale jeszcze panująca ideologja rządziła monarchicznie, jeszcze można było mieszczańsk , psychologiczny dramat Ibsena, z całym jego aparatem dogmatów etycznych, indywidualistycznych, antyspołecznych, liberalnych i t. p. uważać za najdoskonalszy wyraz panujących uswiadomień. Inaczej trudno zrozumieć triumfy Brandesa, który obwoził dramat Ibsena po największych centrach Europy. W Ibsenie krystalizował się cały pseudoidealizm epoki: walka o prawdę wewnętrzną i duchowną, jako sprawdzian i uzasadnienie indywidualności, kryterja egotyczne i subjektywne, które w Rosmersholmie np. dotarły aż do granic tragicznego snobizmu.

Ale już analiza Ibsenowska była pierwszym ładunkiem dynamitowym, podłożonym pod niezłomne—zdawało się—fundamenty panujących pojęć. Nie była ona rewolucją w stosunku do istniejących form społecznych, ale demaskowała aktualną rzeczywistość duchową. Harmonja i zgodność między temi dwoma elementami zostały zakłócone zgrzytem człowieka poszukującego prawdy.

Gdzie jest ta prawda? Skąd przyjdzie nowe objawienie i nowe słowo boże? B. Shaw pierwszy zrozumiał, gdzie spoczywa ciężar gatunkowy Ibsenowskiego wysiłku. Jego homeryckie boje, staczane w obronie norweskiego poety, zaciekła kampanja przeciw oficjalnej krytyce angielskiej wietrzącej niebezpieczeństwo, ale nie zdającej sobie sprawy z jego ogromu, były wstępem do zanarchizowania ideologji dramatopisarskiej. Niemal równocześnie i równolegle z Shawem podejmuje Strindberg buntowniczy wysiłek Ibsena. Ale obydwaj idą dalej, śmielej i bezwzględniej. Strindberg wprost burzy istniejącą rzeczywistość, nie poddaje jej krytyce, aby odbudować, ale odwraca się od niej, zaprzecza, w pomięszaniu elementów fantastycznych i urojonych z pierwiastkiem konkretności szuka wyjścia z zaklętego koła przesycenia doczesnego. Współczesność, — ta obecna, otaczająca i jeszcze panująca — zagrożona śmiertelnie. Cios wymierzony już i zawieszony w powietrzu. Z takim trudem wzniesiony gmach dogmatów i ideałów, okazuje się, w upiornem oświetleniu, tańcem majaków. Rzeczywistość staje się dla Strindberga najokropniejszą fantasmagorją, stanem ciągłej udręki i niepokojów, z którego jedyna ucieczka prowadzi przez czyśćcowe doświadczenia „Adwentu“ — „do Damaszku“. Pierwsze hasła perwersyjnego ewangelizmu, którym towarzyszy głuchy łoskot walącego się systematu urojeń.

A Shaw z pogodą irlandzkiego sceptyka, ale i z purytańskim fanatyzmem dogmatyka nowych światopoglądów, podpala istniejącą konstrukcję mieszczańskiego i psychologicznego dramatu równocześnie na czte-

rech rogach: od strony djalogu, psychologji, konfliktu i treści ideowych. Wszystko zostało nieodwołalnie wyszydzone lub z odwrotnej ukazane strony. Teatr przestał być artystycznym ekwiwalentem życia, a wyszedł znowu na poszukiwanie nowych jego wyrazów. Dlatego u Shawa retoryka i djalektyka przesłaniają i przerastają człowieka i węzeł dramatyczny. Aż do czasu nowych racjonalistycznych uświadomień, człowiek w dramacie jest formułą djalektyczną, bo nie dojrzał do odrębnej rzeczywistości. W świetle dyskusji i rozprawy, formować się musi nowa wizja o życiu.

Beznadziejność tego stanu, urozmaicana jest szeregiem eksperymentów, które podciąga się pod wspólne miano ekspresjonizmu. Doświadczenia te odbywają się jednak na marginesie dramatu, są wyrazem tęsknoty zreformowania plastyki teatralnej, ale luźno bardzo związane są z patosem współczesnego życia, z jego tętnem, z gordyjskim węzłem zagadnień, od których kłębi się dzień dzisiejszy.

Na całym kontynencie Europy niema dzisiaj pisarza, który mógłby uchodzić za reprezentatywny wyraz swego czasu. Cała twórczość dramatyczna zepchnięta w ślepą ulicę bez wyjścia, w której szamotają się poszczególni twórcy w bezsilnej walce dawnych przesądów i ideologji z narastającym światem nowych prawd o życiu.

Żyjemy bezsprzecznie w stanie prowizorjum. Niemcy, których twórczość dramatyczna wykazuje najwięcej żywotności, najbardziej zdecydowanych tendencyj do eksperymentu i nowej formy, są najklasyczniejszym w Europie wyrazem anarchizowania twórczości dramatycznej. Francja znajduje się — oprócz bardzo nielicznych pisarzy — pod znakiem sztuki bulwarowej, a dramat angielski, z wyjątkiem Shaw'a i Chestertona, — przechodzi obecnie charakterystyczne przesilenie współzawodnictwa z twórczością kinematograficzną.

Świadomość społeczna żyje i organizuje się w oderwaniu od życia teatru. Jest to zjawisko anormalne, które doprowadza, do wyjałowienia twórczej myśli dramatycznej. Teatr stacza się na poziomy banalnej instytucji rozrywkowej dla szybko wzbogaconej tłuszczy wielkomiejskiej, która z olbrzymiego kataklizmu wojny wyniosła tylko nabity trzos i szaloną żądzę zabawy.

Dzisiejszego teatru właściwie jeszcze niema, są tylko próby galwanizowania rezultatów wczorajszych. A chociaż teatr i scena usiłuje tu i ówdzie przywdziać na siebie maskę nowości, rewolucyjnego gestu, rewolucyjnego eksperymentu, — wszystkie najlepsze i najbardziej interesujące wysiłki koncentrują się raczej na technice teatru, na stronie czysto dekoracyjnej reprezentacji scenicznej, na wymysłach plastyczno — mimicznych, mających formalnem ujęciem zagadnienia zastąpić brak jakiejkolwiek nowej treści ideowo - syntetycznej.

Teatr staje się coraz bardziej widowiskiem a coraz mniej artystycznem odkształceniem rzeczywistości życia. Jakgdyby tej rzeczywistości jeszcze nie było, jakgdyby na wielkiem pobojowisku Europy żerowały

tylko hyjeny, aferzyści, paskarze; bo taką jest przeważnie treść intellektualna i ideowa dramatów i komedyj ostatnich lat.

Zubożenie, wyjałowienie i zanarchizowanie: pogoń za płytką sensacją, kinematograficzną intrygą, przeżywanie zakłamanych wewnętrznie wzniosłości i całkowity brak zrozumienia patosu stającego się życia — oto skrócona formuła powojennej twórczości dramatycznej.

O rodzimem dramatopisarstwie i warszawskich teatrach w następnych artykułach.



Fot. J. Worobjew.

B. Jamontt.
Drzewa cytrynowe (tempera).

B. Jamontt.
Les citronniers (détrempe).

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)

ŻEROMSKIEGO „WIATR OD MORZA“.

MIECZYSŁAW RETTINGER.

Zamiar pisarski przedstawienia w szeregu rapsodów dziejów Pomorza jako zwartej treści uczuciowej stworzył dzieło rzadkie i doniosłe. Wiele bowiem było książek, w których poszczególna jednostka zbiera w sobie cechy warstwy lub typu i dzięki temu uosabia w przekroju, w schemacie dzieje gromady. Dość tu wspomnieć koncepcje Barrésa lub „Rybaka islandzkiego“ Lotiego. Nowoczesna literatura ma całą tęczę takich koncepcyj od szerokich prawie epicznych począwszy, skończywszy na jubilerskich szlifowanych mozaikach. Gdy na miejsce takiej reprezentatywnej „zbiorowej“ jednostki nasuniemy formację inną, pozaludzką, lecz mającą cechy ludzkiej gromady, znajdziemy się pośrodku koncepcji Żeromskiego. Nie człowiek więc a kraj ma być bohaterem, lecz kraj ten pomyślany jest tak szczególnie, że zachowuje cechy powieściowej postaci. Losy jego w perspektywie historycznej widziane zawierają według intencji pisarza tyle właśnie pierwiastku tragicznego, piękna, siły i śmierci, że pomyśleć się dają jako dzieje jednolitej postaci, wykutej z materjału historycznego. Stąd właśnie konieczną się staje dygresja historyczna, gdyż tylko świadomość ugruntowana na dziejowej woli Pomorza, otwiera należytą perspektywę na stosunek pisarza do materjału artystycznego.

O tę pomorską ziemię bito się długo i zapamiętale. I nawet w czasach upadku jedności państwa, pomiędzy testamentem Krzywoustego a powtórnem zjednoczeniem za sprawą Łokietka tendencje polskie do dostania się na brzeg pomorski nie ustawały, nabierając właściwej siły za następców Jagiełły w czasie ostatecznej rozprawy z zakonem Teutonów. Jednakże i wtedy i później nie uświadomiano sobie należycie konieczności decyzji tem bardziej, że hamowały ją troski wyrastające na prawym flanku państwa na Żmudzi i Rusi. Przemiana Prus na księstwo lenne odbywa się w imię haseł pokojowych w chwili uśpienia zatargu. Ten czyn Zygmunta I nie wyszedł jednak państwu na pożytek. I ta właśnie niedość jasna i stale na połowiczność chromająca myśl polityczna znajduje w „Wietrze od morza“ wspaniałą illustrację. Załatwienie sprawy Pomorza odbywa się na marginesie, opodal głównego prądu energji narodowej.

W tym samym stosunku do głównego prądu pozostawały i gdzieindziej sprawy, później dopiero swą żywotność ujawniające. Państwo kolonjalne francuskie będące dziś rezerwoarem niezastąpionych sił i niezbędnych środków, gwarancją powodzenia kontynentalnej polityki francuskiej wzrosło na terenach użyźnionych krwią krzyżowców ósmej i dziewiątej wyprawy. Pisarz francuski, obejmujący te same, co Żeromski horyzonty

pisząc poetyckie dzieje kotliny morza śródziemnego rozpocząłby niewątpliwie od Ludwika IX-go i widziałby przed sobą rozpraszające się sprzęgnięcia, łuki i obozy francuskich krzyżowców na północnym brzegu Afryki i narośnięte na ich zamazanych śladach nowe formacje państwowe. Historja zna nieodzowne ciosy w próżnię, na których powtórzenie braknie sił. Francja zaniechała jazd do Afryki, Polska szturmów do Królewca.

Tak więc wydaje się niewątpliwem, że sens właściwy dziejów w Pomorzu tkwi w jego związkach z macierzystem ciałem Polski, od którego ciągle je odrywano.

To przekonanie nadało właściwy rozmach koncepcji Żeromskiego, podtrzymując nietylko jej wierność historyczną, lecz zabarwiając ją tragicznie pod względem uczuciowym. Pisarz mógł więc potraktować Pomorze jak dziecię przez ojca opuszczone. Sierota w służbie u obcych żyjąc nie zapomniała ojczystych pacierzy i suma wydarzeń, przez które przeszła, nałożyła na nią stygmat wierności, pasujący w oczach Żeromskiego na bohatera powieści. Całkowicie i wyraźnie pisarz nie wypowiada tego swego ujęcia rzeczy, co zdaje się być jednym z naczelnych uroków dzieła. Furja klęsk rozpętana nad tym ułamkiem Polski tylko fragmentarycznie jest opisywana. Rozmiary jej, głębokość i uporczywość wypowiadają się raczej po przez zjawiska następcze, więc zawody Jana z Kolna wywodzą się z obojętności wobec spraw morskich, (ale o niej bardzo mało), polityka Prus przesuwa się migawkowym cieniem podczas wizyty pomorskiej Fryderyka II-go. Nie wąchamy prochu politycznego, widzimy jeno blask eksplozji, wywołanej gniewem i żalem artysty. Tu przypominają się poematy irlandzkie lub szkockie z połowy XIX w. których wierszowana nieraz świetna forma nie mogłaby zastąpić nieobecności nawarstwień uczuciowych, pod któremi uginają się koncepcje „Wiatru od morza". Budowa utworu wykazuje właśnie szczególne zbliżenie się pisarza do tych epizodów, które ułatwiają wyładowanie się uczuciowości na kształt wymagań kontrapunktu. Inaczej kompozycja zachwiałaby się u podstaw i przecięta milczeniem straciłaby życie pisarskie. Kolejność rapsodów uzasadniona jest chronologicznie. Dwa pierwsze żywiołowy bój o ziemię (czy o żerowisko?) opisują, następne wplątują już najogólniej w opis nacjonalistyczną rację stanu Krzyżaków, a pomiędy nimi znajduje się epitaphium św. Wojciechowi. Dwa wielkie rapsody, szczyt dzieła stanowiące rozpatrują dusze i losy żeglarza i astronoma, awanturnika i genjusza Jana z Kolna i Mikołaja Kopernika. A potem zaraz wizja Fryderyka króla Prus, inicjatora rozbiorów Polski, wysłuchującego przezornej kaszubskiej gadki i sztych czarno-biały na temat znamienitego udziału Legjonistów przy zdobyciu Tczewa i Gdańska za Napoleona w r. 1807 i jakby znowu trochę materjału ludoznawczego dla pełni opisu: historja czarownicy kaszubskiej, dwukrotnie pławionej. Ostatnie rapsody współczesne splatają się w oddzielny ornament i naświetlony opisem nadbrzeża pomorskiego (opisem największym i najistotniejszym, jakim proza polska rozporządza).

Podział treściowy „Wiatru od morza" wyraźnie eliminował inne

czynniki poza personifikacyjną kroniką, wybudowaną na fundamencie świadomości historycznej. Niema tam ludzi, są uosobnienia wydarzeń, obliczone wyłącznie na wyczerpanie i uświetnienie treści historycznej. I nawet myśli (jak u Kopernika) lub czyny (jak u Komtura Klotzkego, Fryderyka) składają się na anegdotę, a nie charakter człowieka. Wykazują za pomocą siebie co i jak się działo, jaki był przebieg losów gromady, zamieszkującej nadmorskie przestrzenie, które jedynie do Polski z prawem i pożytkiem przynależeć mogą. Nic dziwnego, że długowieczność tej ziemi jako bohatera ostającego się wszelkim wybrykom politycznego losu zasiliła artystyczną pasję pisarza i stopiła nierozdzielnie niektóre aktualne polityczne koncepcje z długowiekową legendą Pomorza. Zadanie pisarza nabrało uroku, ponieważ przez jego to pomysł ziemia pomorska miała nabrać waloru uczuciowego, którego w dziejach nie posiadała przez złą kalkulację i przez niedostateczną energję. Gatunkowo więc „Wiatru od morza" nigdzie pomieścić nie można. Jeśliby „Wisłę" uważać za prototyp to „Wiatr od morza" byłby już dojrzałym okazem nowego gatunku, który stwarza dla swej twórczości Żeromski, dając mu trzy cechy: 1. Żywiołową, lecz w karby ujętą uczuciowość. 2. Kompozycyjnie nową prozę jako formę. 3. Koncepcję polityczną illustrowaną anegdotycznie jako treść. Ta nowość gatunku literackiego, przy pełnym rozwoju środków artystycznych pisarza, postawiła „Wiatr od morza" na piedestale powszechnego uznania. Dawno też książka polska nie wywarła podobnie silnego, choć spokojnego wrażenia. Każdy, kto jął się tych kart, pisanych przez artystę w todze obywatela zdumieć się musiał ich językowi, harmonji i natężeniu uczuciowemu. A tem więcej się zdumiewał, im bardziej w Polsce odzwyczajono go od piśmiennictwa prawdziwego, przyzwyczajającego do czytania, inicjującego rozkosz przewracania kart pisanych naprawdę. Atmosfera owiewająca dzieła wielkiego artyzmu, a będące wspólną własnością ogółu otoczy niewątpliwie „Wiatr od morza". Każdy ma coś tu do odebrania i ktoś historyzujący i ktoś estetyzujący i ktoś politykujący. Mało co wiedziano o Janie z Kolna, który teraz zapadł w świadomość czytelnika w bohaterskiej glorji. Kopernik, wymieniany nieraz obok Newtona i Kepplera otworzył swą pracownię, w której powłóczyły się mgły doświadczeń duchowych, tak bliskich i innym Prometeuszom polskiej umysłowości. A oczywiście wagę podręcznika uzyskał „Wiatr od morza" u wszystkich, wsłuchujących się w fale, którzy stali się Pomorzanami z ducha i lubią morze dla morza, brzeg morski dla trawy i piasku i dla słońca nad nimi.

Oznaką zasadniczej chyba ruiny krytyki literackiej stał się fakt zupełnego uproszczenia stosunku krytyki do dzieła sztuki. Zaprzeczenie lub affirmacja. Analiza jakby wymykała się z rąk, gdyż środki sztuki istotnej są zbyt wyraźne i dostępne, by psuć ich działanie słowem na uboczu powstałem. Tam, gdzie znikają charaktery a miejsce ich zajmuje skrót dziejowej świadomości pilna obserwacja dzieła sztuki oznacza tylko punkty koncentracyjne. W „Wietrze od morza" koncentracyjny punkt leży nawet nie w bezpośrednim temacie, lecz w specjalnie

wypracowanej postawie pisarza, który wszystko, co opisał, podporządkował wielkiej wierze w prawdziwość wyczarowanej przez siebie świadomości Wyraz wyczarowany dlatego oddaje tu istotną wartość, gdyż długotrwały przez wieki idący dech tylko metafizycznie da się ująć i w słowa dziś obowiązujące zamknąć. Wrażenie, wywarte przez „Wiatr od morza“ rozkłada się dwustronnie na podziw dla zewnętrznej harmonji dzieła i dla koncepcji ogólnej, metafizycznie z wypadków dziejowych wyłuskanej A tego przedewszystkiem psychika polska pożąda. Duch czasu kołysze się nad morzami Bałtyku, a znamienity pisarz wcielił go w słowo.



Fot. J. Worobjew.

W. Czechowicz.
Powrót (obr. olejny).

W. Czechowicz.
Le retour (huile).

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)

KRONIKA ARTYSTYCZNA.

WARSZAWA.

WYSTAWA „PRO ARTE".

„Sztuce służymy.

My najstarsi i najmłodsi, wczorajsi i ostatnich dni artyści, pracą naszą służyć będziemy sztuce polskiej formą taką, jaką dany twórca rozporządza, nie troszcząc się o żadne mody malarskie, wszystko jedno, skąd rodem.

Żadnych pęt, żadnych ograniczeń. Jednem z naczelnych wskazań poczytujemy: czuwanie, aby nić tradycji, tej nigdy nie przemijającej ciągłości w sztuce wielkiej nie została stargana... Wara od tego.
Na straży tych prawd odwiecznych stać będziem wytrwale i twardo — wszelkie napaści odeprzem!"

Oto program grupy malarzy „Pro arte". Krążenia powrotne skrzydeł, zbyt długo bijących w ślepą szybę przyszłości stają się coraz głośniejszym okrzykiem dnia

Niechaj słowom dźwięczącym akcentem tęsknot współczesnych, zgodnym akordem odpowiedzą obrazy.

Rozejrzyjmy się po wystawie.

Krajobrazy. („Pro arte" jest niemal wyłącznie grupą pejzażystów.)

Strzępki natury zamknięte w ramki przygody. Mniej lub więcej udolne migawki ze „wschodów i zachodów", mgieł, błot i lasów, zroszonych mniej lub więcej nastrojem. „Landschaft und Stimmung" o polskiem zabarwieniu.

Jakąż to formą rozporządza „Pro arte"?

— Wspólną cechą tej grupy jest brak właściwej formy. Takim bezkształtnym i niebryłowatym jest ugor Straszkiewicza, ziema, która lekkością i ubóstwem formy przypomina życzenie smutne a pobożne: „Niechaj ziemia im lekką będzie". Z takiej ziemi jest ulepiony człowiek orzący ten ugor. Takież zamazane są drzewa Ziomka i nawet kępy traw — mistrza grupy — Weyssenhoffa!

Bo niemasz tu budowania kształtu, jeno drobne dolknięcia pędzla, któremi kieruje nie twórca, lecz niezliczone chwyty oka, mrugającego porozumiewawczo naturze. Z tych migawek oka i muskań pędzla, zlepiają się plamy barwne, bezkształtne w znaczeniu artystycznem — pod hasłem: „Pro arte"!

Kolorytu tych krajobrazów nie tworzy również malarz, lecz natura. Nie pragnie on być kapelmistrzem symfonij barwnych, nie wywołuje harmonij własnych, jeno nurza się w rozgardjaszu barwnym natury, roztapia się w szumach i poszmerach, naśladuje przybłąkane echa przygodne.

Jest to szum form — nie skoordynowana barw muzyka.

W ten sposób zamazując kształt i barwę w imię nastroju, maluje „Pro arte" swoje migawki z natury. W metodzie tworzenia zbliżają się one do zdjęć fotograficznych,

w których kompozycja redukuje się do zgrabnego zamknięcia w ramki gotowego układu. Oczywiście tego rodzaju obrazy mogą wzniecać nieskończone spory o równości między fotografją artystyczną a malarstwem Często nawet pejzaż fotografowany Bułhaka pobije Ziomka lub Straszkiewicza Fotografja + barwa + nastrój—forma — tak schematycznie można sformułować obrazy Pro arte.

Gdzież jest tu kompozycja, jądro wylęgłe z duszy artysty, karmione wszystkiemi sokami jego możliwości, mozolnie budowany gmach jego wysiłków twórczych?

Nie doszukamy się tu kompozycji twórczej, tylko chwytów natury. Zaniedbuje się kompozycję, formę, muzykę barw, kanony wielkiej sztuki. Tem się widocznie tłumaczy hasło „żadnych pęt, żadnych ograniczeń!" Każda twórczość syntetyczna kieruje się w pewnej mierze ograniczeniami, bo wybór jest ograniczeniem. Wielka sztuka nakłada własnowolnie pęta wielkiej formy, wypracowanej latami.

To też ze zdumieniem słuchamy gongów programu, dźwięczących jednocześnie o prawdach odwiecznych, tradycjach wielkiej sztuki i ciągłości nieprzerwanej.

Jednocześnie zaś zrywającego teoretycznie pęta, praktycznie zaś — cześć formy i kompozycji, największego dziedzictwa po dawno pomarłych genjuszach. Z wysiłkiem szukamy w obrazach Pro arte" ciągłości tradycji wielkiej sztuki.

Jakaś dziesiąta woda po Chełmońskim, jakieś zimne wysiłki chwytania natury na gorącym uczynku światła, monachijskie wspomnienia o polskim krajobrazie, czy Mickiewiczowskie wspomnienie pagórków leśnych i łąk zielonych.

Ach, wreszcie natrafiliśmy na drogę właściwą. Jest w „Pro arte" ciągłość nieprzerwana, organiczna żywa ciągłość... z tradycją salonów zachęty. Faktycznie od wielu lat widzimy tam to, co widzieliśmy dziś w lepszej może skali na wystawie „Pro arte" i nie potrzeba dla tego rodzaju sztuki szukać oddźwięku wśród przeciętnego społeczeństwa, bo ono go ceni, jako starego znajomego i darzy oddźwiękiem szelestnym wielu, wielu marek.

Ale na Boga, cóż w tem wspólnego z tradycją wielkiej sztuki?

J. Orynżyna.

WYSTAWA JUBILEUSZOWA JANA ROSENA. WYSTAWA AD. STYKI, TAD. PRUSZKOWSKIEGO, BR. LECHOWSKIEGO.

Dożyliśmy odpływu burzliwych kierunków w sztuce. Lecz znaczą się ciągle ich ślady, jako na piasku rysunek fal, które już odbiegły. Takiem wybrzeżem bezwodnem, pełnem konch i meduz, w morzu tylko żywych i barwnych, jest wystawa talentów, zrośniętych z prądami ostatnich lat dziesiątków.

Wystawa ta dla Warszawy, stolicy bez muzeów sztuki, obracającej się w ciasnem kółku proroków z „Pro arte", jest wielce zajmującą, gdyż zapoznaje z kilku kierunkami niedawnego wczoraj.

Jubileusz 50 letniej mrówczej i sumiennej pracy Jana Rosena przypomina nam o okresie batalistycznym w malarstwie, w którym króluje Détaille, Duprey.

Z obrazów J. Rosena wygląda ogrom pracy złożonej — historyka, archeologa i malarza, mozolnie i uczenie opanowywającego trudne wymogi dawnej szkoły.

Rosen należał do monachijskiej grupy słynnych „koniarzy polskich" z okresu poprzedzającego rewolucję impresjonistyczną. Nie miał on ognia i talentu rówieśnych sobie Brandta, Chełmońskiego i A. Wierusza - Kowalskiego, dzięki jednak zaletom dobrej szkoły zdobywał na europejskich wystawach swego czasu uznanie i odznaczenia.

P. Adam Styka, jeden z rozreklamowanej po świecie trójcy Styków, wnosi do Salonu Zachęty słońce Algieru, opatrzone marką paryską (uznaną urzędowo). Twórczość p. Styki jest koroną łatwych efektów: orjentalizm tematu, kontrasty oślepiające, harmonje zgóry wiadomie uświęcone. Lecz nawet słońce podzwrotnikowe nie olśniewa na tyle, żeby nie widzieć w tych beduinach i piaskach pomarańczowych niedbałości i blagi malarskiej i pośpiechu „kiczowej" roboty, przypadkowości kształtów, przeważnie zamazanych przezroczyście. Szlachetniejsze słońce i hieratyczniejszych beduinów zamknął w ramy Wiereszczagin przed laty.

Ale dla publiczności warszawskiej Styka jest olśnieniem mirażu, dla publiczności, która malarstwo tak lubi, tak tłumnie ogląda i tak go nie rozumie.

Obrazki fantastyczne i dekoracyjne p. Lechowskiego „estetyzują" i „stylizują"

(coś między Chimerą a wytwornemi wydawnictwami mód).

Natchnienie jego ma kształty snów narkotycznych, jest nieuleczalnie chore na tęsknotę za własną twarzą Malarz ten gubi się w mnogości przedziwnej kształtów fantastycznych, w tytułach rebusowych, w technice złożonej z akwareli, tempery i gwaszu. Opętała go Chimera - Manjera. W pośpiechu materjalizowania coraz to nowych martwo i dziworodków, strojnych w przepych teatralnych szat, p. Lechowski zapomina, że wytworność płynie nie z kształtów wyszukanych, lecz z malarskiego ich przeprowadzenia. Jego płaskie kontury zamyka linja, czasem zgięta wytwornie, przeważnie jednak łamiąca się bezkształtnie, źle zamaskowana strojem: nie harmonijna. Wielobarwne akordy barw są mądre, lecz mało dają radości oczom. P. Lechowski za dużo maluje obrazków, zbyt często nawiedzany przez swoje chimery, trwoni swoje dekoracyjne zdolności i łatwość tworzenia kształtów, nie wchodząc głębiej w zagadnienia malarskie.

P. Tadeusz Pruszkowski jest beztroski i może dlatego najwięcej „niczyj“. Opierając się prądom współczesnym, studjował mistrzów najtęższych bez małostkowej obawy, że mogą mu przytłoczyć jego własną indywidualność. Studja muzealne i znajomość dzieł mistrzów dawnych (jak się wydaje) dały mu postokroć więcej niż chaotyczne lekcje u kapryśnej natury (której w ostatnich czsach przyznano monopol kształcenia artystów). Na starych mistrzach pogłębił p. Tad. Pruszkowski swój smak wytworny, wyszkolił talent kolorystyczny, zrozumiał konieczność konstrukcji plastycznej. Nie zatamowało jednak owe wyszkolenie świeżych i żywiołowych porywów jego silnej indywidualności malarskiej.

Pomimo widocznego zamiłowania do kształtów plastycznych, jest on przedewszystkiem kolorystą, rzucającym harmonje niezłożone tonów wytwornych — przeważnie akord Velasquezowski szaro-czarno-różowy.

P. Pruszkowski używa barw niewiele i nie biedzi się nad komplikowaniem harmonji, ale po mistrzowsku wydobywa z farby jej krew najświeższą. Brawurowemi pociągnięciami pędzla tworzy kształty pełne, plastyczne, barokowe. Trzeba zauważyć jednak że p. Pruszkowski często ufa zbytnio śmiałym rzutom swego mocnego pędzla, zaznaczając formę zaledwie nonszalanckiemi błyskami farby białej (głowa Wita Stwosza).

Tak malowana forma niema siły i kośćca jeno kształt obrzmiały. Pierwsze prace p. Pruszkowskiego zdradzają wybitne dążenie do monumentalności. Niestety wyraża się ono głównie w rozmiarach płócien i gigantycznych figurach fantastycznych pra - słowiańskich herosów, przypominających bardzo kompozyje Wasniecowa. Zbyt łatwo i beztrosko malowane kompozycje zamiast grudy kości mocarnych i bicepsów dają teatralnych kolosów z masy papierowej. Jest wielki dysonans w zamierzeniach pozornej monumentalności a formą niemocną.

Zupełne mistrzostwo i wytworność osiąga p. Pruszkowski w portretach (głównie w „Damie w różowym kapeluszu“).

Niestety w ostatnich czasach powraca do malowania powierzchownego, które nie ma nic z wysiłku i napięcia sił twórczych. Kilka szkiców niedbałych, zawieszonych na wystawie, obok rzeczy bardzo pięknych, powinno było pozostać w pracowni artysty, od którego po próbach wspaniałych mamy prawo domagać się rzeczy doskonałych.

j. o.

WYSTAWA PP. WINIARZA, ŚWIDWIŃSKIEGO, PODGÓRSKIEGO I BADOWSKIEGO.

Przedstawili się nam nowi poszukiwacze własnych indywidualności malarskich. Takim jest p. Winiarz. Młody ten. po raz pierwszy występujący artysta, zdał sprawozdanie ze swej wytrwałej i ciągłej pracy. Należy mu się uznanie chociażby za to, że nie wystawił szkiców absolutnie niedbałych, jak to zwykli robić nasi artyści warszawscy pod pozorem hołdowania „bezpośredniości“ wrażenia.

P. Winiarz próbował różnych sposobów i technik malarskich, jak olejnej, witrażowej i nawet al fresco W niektórych p. Winiarz potrafił wydobyć nasyconą słoneczność, np w pseudo-impresjonistycznym obrazie „Zabawa“, lub rysunek poprawny—inne zaś, jak witraże, są absolutnie żadne pod każdym względem. Chwalą się p. Winiarzowi jego sumienne poszukiwania dalekie od maniery, lecz jak dotąd, poszukiwania indywidualności własnej zawodzą.

Na brak indywidualności nie może się poskarżyć p. Świdwiński, posiadający zdolność niepowszednią łapania ruchu, charakteru i ekspresji w skrótach, zamaszystych, nieraz trącących o karykaturę.

Niestety, tych kilka szkiców olejnych i kompozycyj deformujących kształt w imię ruchu, które wystawił p. Świdiński jest igraszką barwna, strzępami niedbałemi, niespojonemi żadnym wysiłkiem ani ciągłością pracy. A czasby już było zobaczyć rzeczy poważniejsze tego zdolnego malarza.

P. Podgórski z grupy malarzy Krakowskich maluje dziesiątą wodą po Stanisławskim.

Obrazy zaś p. Badowskiego są ściśle skoligacone z reklamami mydła pachnącego dzięki używanym przez niego sposobom malarstwa dla najtańszych sklepików.

j. o.

WYSTAWA FORMISTÓW.

Naprzeciwko zachęty w suterynie salonu Cz. Garbińskiego mieściła się wystawa formistów. Jest to grupa malarzy niedopuszczanych dotąd do gmachu Zachęty, gdzie króluje zazdrosna grupa „Pro arte", niechętnie i bocząc się ustępująca miejsce „Rytmowi", umiarkowanej lewicy w sztuce. Formiści znani już są w Warszawie (Roguski, Wąsowicz, Niesiołowski inni) z wystaw kilkakrotnie urządzanych w salonie klubu artystycznego „Polonja". Tworzyły one poniekąd salon niezależnych, grupujący wysiłki rewolucjonistów artystycznych. Ostatnio grupa się przerzedziła, gdyż częściowo połączyli się artyści niezależni z „Rytmem", np. Borowski. Futuryści i Kubiści nawet w Polsce stają się już przeżytkiem. Przetrwała grupa nieliczna stanowiąca jądro Warszawskiego formizmu. Jest ona zbyt skąpa, ażeby reprezentować wszechstronnie teorję formizmu (Roguski, Wąsowicz, T. Niesiołowski, Rutkowski, Zaruba, Syrkus). Jednakże w poszukiwaniu stylu jednolicie odrzuca naturalizm i dąży do syntezy kostrukcyjnej. W suterynie salonu mała ta grupa przeżywa dumny tryumf odrzuconych z wiarą, że tworzy Katakumby nowej sztuki. Niewątpliwie Formiści przeżyli Kubistów i Futurystów. Odziedziczyli po nich bunt przeciwko bezsilnej i nietwórczej sztuce impresjonistycznej.

Przetrwają, bo oni to skrajnym wysiłkiem z chaosu wibrujących atomów wywołali kształt, jako swój cel najbliższy.

Walcząc z bezpośredniem odtwarzaniem natury formiści dążą do twórczej syntezy drogą wysiłku konstrukcyjnego.

Odrzucając sztukę naturalistyczną szukają natchnienia u źródeł sztuki, kiedy nosiła ona wszelkie cechy dekoracyjności i stylu. Stąd ciążenie niektórych formistów do prymitywu, które najsilniej wyraża się w bardzo harmonijnych madonnach Roguskiego, świeżych kolorowych (stylizowanych na wzór sztuki ludowej). P. Rutkowskiego prymitywizm nieudolny i pretensjonalny właściwie nic wpólnego nie ma z formizmem.

P. Wąsowicz bardzo pięknie komponuje drzeworyty. Portret damy z wachlarzem w ujęciu draperji, bardzo harmonijnie związanej z fałdami stroju damy, potrąca o nieomylną kompozycję drzeworytów starych mistrzów. P. Tymona Niesiołowskiego „Łódź" powinna należeć do „Rytmu", dzięki rytmice układu linij przypominających kompozycje egipskie.

Skupiona troska o kompozycję obrazu i kształt, jako reakcja przeciwko impresjonizmowi przesłania często wrażliwość formistów na istotne radości oka — barwę, która często zamienia się u nich w skomplikowane, ale przybrudzone tęcze

j. o.

WYSTAWA OBRAZÓW P. P. ZAWADZIŃSKIEGO, TERLIKOWSKIEGO I ZBIGNIEWA PRONASZKI.

Nie wiele da się powiedzieć o pracach tych dwóch pierwszych artystów, aczkolwiek usłużna reklama *zawczasu* ustaliła im opinję wybitnych i cenionych malarzy w Paryżu. Obrazy p. Zawadzkiego malowane techniką poimpresjonistyczną, plamkową i bezkształtną, mające jako temat kwiaty i kobiety, a jako cel kolor (często wątpliwej wartości), należą do tej sztuki, której pogrzeb niedawno urządzili futuryści krakowscy, pisząc na ścianach Tow. Przyjaciół Szt. P.: „Tu spoczywa sztuka w lakierkach".

P. Terlikowski usiłuje wyróżnić się techniką lepienia raczej, niż malowania gęstym ciastem farby swych szarych krajobrazow i kwiatów. Grzech to przeciwko

malarstwu olejnemu, a i farby marnotrawienie bezcelowe.

Świetlną plamą na tle całego szeregu ostatnich wystaw w Zachęcie — zarysowuje się twórczy wysiłek p. Z. Pronaszki. Po różnych etapach poszukiwań, chłonąc prądy najnowsze, wszedł wreszcie zdecydowanie na drogę bardzo wiele w dziedzinie szuki obiecującą i poważną: na drogę konstrukcji i formy. W budowaniu kompozycji różni się on zasadniczo od twórczości Rytmistów (za wyjątkiem p. F. Kowarskiego), u których przeważa pierwiastek dekoracyjny, polegający na możliwie rytmicznym układzie form, samych przez się traktowanych szematycznie, często pobieżnie. P, Pronaszko zaś uwagę swoją przeniósł w pierwszym rzędzie na zagadnienie formy.

Podjął w tej pracy najcenniejszy dar spuścizny Cezanne'a: wyczuwanie syntezy *z natury*, ujarzmianie jej w kształty monumentalne.

Najwyższym wyrazem kształtu w malarstwie jest ciało ludzkie. Jest w nim najtrudniejsza bodaj harmonja równowagi.

Ujarzmienie kształtu ciała ludzkiego, apoteozę logiki i wyrazu jego formy - postawił sobie za zadanie p. Z. Pronaszko. Większość jego obrazów jest pracą nad konstrukcją tego kształtu oraz dostosowywania do niego kolorytu. Zdradzają one niemały planowy wysiłek twórczej pracy i niełatwą kulturę, dlatego z przyjemnością i z wielkiem uczuciem satysfakcji patrzy się na nie po obrazach, jakich wiele w Zachęcie było, jest i będzie.

Uważając pozycję, jaką obrał p. Z. Pronaszko w naszej sztuce za zbyt poważną, abyśmy ją mogli wyczerpać w pobieżnej notatce kronikarskiej, obszerniejsze jej omówienie pozostawiamy do następnych numerów.

j. o.

REWJA POMNIKÓW M. ST. WARSZAWY.

Dogodzić gustom wszystkich jest to rzecz niewykonalna: ale być konsekwentnym i odpowiedzialnym za celowość swych działań, to nie przekracza ludzkich sił i winno obowiązywać każdego, a tembardziej ciała zbiorowe.

W upiększeniu naszej Stolicy zdarzyły się dwa ważne wypadki. W najbliższej przyszłości staną w Warszawie dwa pomniki: „Wdzięczność Polski Ameryce", dzieło art. rzeź. X. Dunikowskiego i arch. Kalinowskiego i „ks. Józef" Thorwaldsena, odzyskany, jak się to mówi, „cudem na ojczyzny łono".

Tragi—komiczne dzieje „Wdzięczności" jeszcze się nie zakończyły. Podobno miejsce ustawienia pomnika do tej pory nie ustalone przez komisję, pomimo, że roboty przy pomniku i wodotrysku już dobiegają końca. Projektodawcy wybrali placyk Kanonji.

Dlaczego Polska miała wyrażać wdzięczność zgiełkliwej i wiecznie spieszącej się Ameryce w tem wyjątkowo zacisznem i melancholijnem ustroniu, odwiedzanem tylko przez miłośników Starego Miasta i ciekawszych turystów — pozostanie tajemnicą.

Na szczęście wydział konserwatorsk T. O. N. Z. P. ocalił Kanonję i sprawa pomnika przeszła w ręce Komisji, złożonej z przedstawicieli miasta, Ministerjum Sztuki i Kultury i t. d. Komisja po długich debatach i spacerach wybrała placyk—skwer na Krakowskiem Przedmieściu obok pomnika Mickiewicza.

Roboty przygotowawcze trwały kilka miesięcy, i naraz wszyscy przejrzeli i przekonali się, że wybór był fatalny. Z jednej strony stoi o kilkadziesiąt kroków „Mickiewicz" z drugiej dwa razy bliżej rozlokowały się miejskie ubikacje o podejrzanej czystości, a tło — łaźnie Fajansa. Posypały się liczne protesty. Dzięki alarmowi Wydziału Konserwatorskiego, coprawda srodze spóźnionemu, dowiedziano się, że protokułu o wyborze miejsca niema (szczegóły w Myśli Niepodległej), a Min. Sztuki i Kultury twierdzi, że tylko doradzało ten placyk. Piękna „dorada"! Doprawdy można dawać „rady poufne dla pań" i nie ponosić odpowiedzialności za skutki, ale doradzać w tak ważnej sprawie i potem uważać swe dorady za pusty dzwięk — to zawiele. Trudno przesądzać czem się zakończy ta burza; możliwe, że niczem, gdyż „Wdzięczność" już się do nas wdzięczy ze szczelin między deskami i w najbliższej przyszłości pomnik będzie całkowicie ukończony. Jest to piąty pomnik na Krakowskiem Przedmieściu. O tem, że Krakowskie Przedmieście jest najpiękniejszą ulicą Warszawy wiemy wszyscy, ale wzrasta obawa, że zapychanie wszystkich wolnych miejsce pomnikami może poważnie zaszkodzić

wyglądowi ulicy. Jak dotąd — to jedyne miejsce, gdzie skoncentrowano wszystkie pomniki Warszawy. Szóstym pomnikiem, który ma ozdobić według opinji publicznej Krakowskie Przedmieście jest „ks. Józef“. Wszystkie pisma poruszyły sprawę ustawienia „ks. Józefa“. Omówiono wszystkie place. Jednak przeważnie brano za punkt wyjścia nie stronę artystyczną. Symbolizujące kołtuństwo stoi na przeszkodzie i dochodzi do takiego wniosku, że skoro „Paskiewicz“ stał przed teraźniejszym Pałacem Rady Ministrów „na złość Warszawie“, to obecnie winien tam stanąć „ks. Józef“. Zdobyto się na taki pomysł. aby postawić pomnik przy zbiegu Alei Trzeciego Maja i mostu Poniatowskiego; ks. Józef ma być obrócony ku Wiśle, co przypominałoby historyczny skok do Elstery.

Do umieszczenia pomnika ks. Józefa powołany został specjalny komitet i dlatego wiadomość, jakoby o pomniku miała decydować wojskowość, wydaje się absurdem. Rzecz niesłychana, ażeby Min. Spraw Wojskowych mogło decydować o losie jednego z najwspanialszych naszych pomników. Pomimo, że praca komitetu trwa dość długo i przypuszczam, że wszystkie możliwości już rozpatrzono, jednak do tej pory nie widzimy prób.

Na żadnym z placów nie wznosi się naturalnej wielkości model, ustawiony na odpowiednim postumencie, A przecież należy ustawić kilka modeli, wykonanych z lekkiego materjału, nap. dychty, aby móc je łatwo przenosić, nie narażając na uszkodzenie.

Tylko tym sposobem można przekonać się o wspólności skali pomiędzy placem, otoczeniem i pomnikiem.

Należy przypuszczać, że niefortunne realizowanie „Wdzięczności“ uchroni „ks. Józefa“ przed wieloma niespodziankami.

Niedawno poruszono sprawę jeszcze jednego pomnika, podobno w połowie już gotowego. Jest to pomnik Szopena, odznaczony na konkursie pierwszą nagrodą. Trudno sobie wyobrazić jakie wrażenie zrobiłoby to dzieło, powiększone do rzeczywistych wymiarów pomnika.

Proszę sobie wyobrazić: wichura szarpie konarami płaczącej wierzby, Szopen z rozwianą czupryną, a przed nim sadzawka i na burcie kamiennej kamienne żaby w malowniczym nieładzie.

Wreszcie wszyscy pamiętamy to dzieło, nadające się raczej do zimowego ogrodu w salonach jakiegoś mecenasa sztuk pięknych. To nie pomnik, — a nastrojowa anegdota.

Na zakonczenie pozwol, czytelniku, kronikarzowi przypomnieć kilka sentencyj, wprawdzie ogólnie znanych, ale od czasu do czasu zapominanych. Architektura — nie literatura, słówkami nie da się opowiedzieć i dlatego w komitetach należy jak najmniej bawić się w rozmowy. Następnie gdy miasto decyduje upiększyć się pomnikiem, to winno pamiętać, że pomnik — to nie dowolna fantazja wzruszeniowa, a bryła architektoniczna, ściśle związana z otoczeniem i posiadająca ze wszystkich stron sylwetę o wyraźnych formach.

Dążenie do jednolitości stylu pomiędzy pomnikiem i otoczeniem nie wytrzymuje krytyki.

Na placu wielkomiejskim skupia się zwykle kilka stylów. Byłoby nonsensem dostosywać pomnik do stylu którejś budowli i tem pozbawiać go własnego życia. Posiadając własne życie, pomnik winien być zgranym z otoczeniem i będąc kulminacyjnym punktem placu, wykończać twórcze dzieła całości.

Dzieła prawdziwie piękne zawsze żyją ze sobą w doskonałej zgodzie. Nasze gotyckie kościoły nie kłócą się z barokowemi ołtarzami, również renesansowe rzeźby włoskie czują się dobrze na średniowiecznych placach.

J. Dąbrowski.

PRĄDY W ZDOBNICTWIE.

(Z powodu konkursu na kilimy i wystawy szkoły pisankarstwa p. Buszka).

Konkurs na wzory kilimów był pomyślany i przeprowadzony racjonalnie. Tow. akc. „Kilim“ dało inicjatywę, Departament sztuki—poparcie. Istotnie dobra organizacja i sfinansowanie konkursu wpłynęły na zebranie imponującej ilości okazów... (trzeba nadmienić, że ciasnota rozwieszenia projektów wytwarzała ostrociznę, przyprawiającą o zawrót głowy). Nagrodzono prace znanych i cenionych — całkowicie poprawne, wyróżniono zaś kilka wytwornych projektów (Bartłomejczyk, Treter).

Najlepsze jednak wzory konkursu nie wytrzymują porównania choćby ze sta-

remi kilimami polskiemi, na których wykwitają kwiaty nieprawdopodobne, tylko z wełny wykwitłe, tak niepowszednio stylizowane.

Porównując je z dzisiejszemi poprawnie ubogiemi kompozycjami, stwierdzamy bankructwo zdobnictwa współczesnego. Mniejsza o generację zasłużonych starszych malarzy.

Smutniejsze refleksje nasuwa ubóstwo twórcze młodych. Nie jest rzeczą rozsądną krzyczeć o talenty, jak kania o deszcz — trzeba raczej glebę żyzną przygotować dla ziaren, które już są.

W szkołach naszych niema ducha żywego: tułają się w nich nieporozumienia, bolesne dla młodej twórczości. Od czasu bodaj pogrzebu ostatniego stylu przekreślono twórczość w imię archeologji, a przemysł artystyczny zredukowano do powierzchownego przedrzeźniania antyków.

Nauczanie zdobnictwa przekształciło się w encyklopedyczne kolekcjonerstwo szczątków stylów umarłych. Naśladownictwo takie zabiło wszelkie zarodki twórczości. Tęsknota za stylem moderne, secesją zwróciła sztukę pośrednio ku przyrodzie.

Secesja w poszukiwaniu stylu stworzyła „stylizację". Szukając własnych tonów twórczości za jedynego nauczyciela uznała naturę, którą przez indywidualność własną pragnęła opanować. Nieskoordynowane parcie indywidualizmów nie mogło stworzyć stylu. Odrzucając kanony przeszłości, a wraz z niemi istotę zdobnictwa — rytmikę i jego genezę — rzemiosło, tworzono miast syntezy proste uogólnienia realistyczne. Jakkolwiek prąd ten wyzwolił twórczość z bezpośredniej stagnacji i naśladownictwa dawnych stylów, pobudzając ją do życia, podporządkował nowemu naśladownictwu przyrody. Okres ten dał nam płaskie nietwórcze „stylizacje z natury", absolutnie nie zastosowane do techniki zdobnictwa.

Powrotna tęsknota do „stylu" i do przywrócenia wartości zdobniczych kieruje współczesność do prymitywu.

Skupiamy się w poszukiwaniu stylu polskiego, — ludowego, jest to zubożenie w imię pogłębienia. Wystawa wzorów na kilimy jest różnogłosem wołaniem o to zdobnictwo polskie, jakkolwiek nurtują ją jeszcze prądy dawniejsze. Jest w tem szukaniu uparty błąd i ton fałszywy. Szkoły artystyczne nie kształcą zdolności twórczej, wpadając w nieudolne naśladownictwo przeszłości.

Przeciwko wszystkim owym prądom martwym, powstaje u nas p. Buszek, głoszący się nowatorem i rewolucjonistą w nauczaniu. Żywiołowym wysiłkiem pragnie p. Buszek odwalić kamień fałszywej nauki, gniotący pędy twórczości samorodnej; nie grzebie w formach dawnych, jeno chce wskrzesić to, co te formy wywołało.

Swą potrzebę istotną ubiera w barwne wywieszki swej indywidualności. Grabarz kultury twórczej współczesności szuka odrodzenia w absolutnym prymitywie: dziecku ludu.

Ten swego rodzaju Rousseau samodziałowy, głosi całkowity powrót do natury (w sensie prymitywu) i z całą pasją egzorcyzmuje „szatana nauki". Na szczęście eksperymenty swoje przeprowadza nie w teorji, lecz na niepokalanych cywilizacją Kogutównach, Wisiach i Marysiach 14-stoletnich. Pierwsze próby zastosowania swych teoryj robił p. Buszek w warsztatach krakowskich, dając im w ręce pisak jawajski i zazdrośnie strzeżone sekrety farbiarstwa roślinnego. Wystawa obecna w Zachęcie daje prace pań z inteligencji. Czasem wosk owych nowych „Maryś" wypisze dziwy, przypominające majoliki perskie. Jedwab szlachetny i barwiki pana Buszka zamienia dziwo w cud.

Czasem jednak, szczególniej zaś na papierze, (który niema połysku politury na drzewie — równej niemal lakom chińskim) metoda p. Buszka zamienia się w nieudolne ględzenie.

I jeszcze trzeba dodać, że twórczość uczennic p. Buszka jest w sposobie zdobienia bliźniaczo podobna: nie widać uczennic — tylko szkołę. P. Buszek zapędził się zadaleko w apoteozie prymitywu. Prymityw może nas bawić, lecz nie może odpowiadać istotnym potrzebom współczesności tak wielostronnej i złożonej. Pozostawmy prymityw dziecku i ludowi. Zakrycie głowy skrzydłem i zamknięcie oczu na wspaniałą defiladę przeszłości jest bezsiłą. Jeżeli twórczość i indywidualność dzisiejsza jest tak słaba, że musi zamykać oczy, nie trzeba jej strzec. Owszem możemy poszukiwać w przeszłości — chociażby polskiej — ram, które, wprowadzając kanon, nie zwężą lecz pogłębią twórczość dzisiejszą. Jest to chwilową potrzebą szkół, które powinne skupić rozbiegane spojrzenia młodych, skupić twórczość ich do pracy:

stukrotnego szukania motywu do jednej ramy. Ale potrzeba żywej treści.

Odrzuciwszy barwne wywieszki indywidualności p. Buszka, musimy przyznać mu wielką zasługę kształcenia zdolności twórczej, przez wprowadzenie ćwiczeń ornamentacyjnych i rytmicznych oraz uczciwego stosunku do rzemiosła (zdobnictwa wypływającego z techniki). Teoretyczne wskazania ze zdobnictwa dawnych prymitywów usystematyzował i doskonale uogólnił p. Homolacs w swojej „Metodyce ornamentu płaskiego", będącej doskonałym podręcznikiem zdobnictwa i szkieletem, na którym może się rozrosnąć piękny kształt zdobnictwa przyszłości.

j. o.

WILNO.

PIERWSZA DOROCZNA WYSTAWA WILEŃSKIEGO TOWARZYSTWA ARTYSTÓW PLASTYKÓW.

Po kilkunastu latach letargu artystycznego, przerywanego od czasu do czasu bardzo rzadkiemi przelotami artystów przyjezdnych lub nielicznemi wystawami przywozowemi, — Wilno po raz pierwszy zdobyło się na wystawę prac własnych artystów.

Dlatego też wystawa Wil. Tow. Art. Plastyków, grupująca 245 prac 24 jego członków, jest dla Wilna wydarzeniem poważnem, obiecującem. Jako związek zawodowy, na gruncie wileńskim T-wo łączy siły artystycznie rozmaite. Jednakże w różnolitym jego spławie, stopionym iście filareckim braterstwem i zapałem, można odróżnić już rdzeń, własnych dążeń świadomy. Grupa ta łączy nietylko artystów Wilna, lecz szereg współpracujących w umiłowanym przez się kierunku artystów z całej Polski, a jej ideą — odrodzenie monumentalnego malarstwa i architektury.

W malarstwie przodownikiem jest tu p. L. Śleńdziński, który wytrwale dąży do nieomylnej kompozycji, syntetycznie spotęgowanej formy, ujętej w ramy pewnego, pełnego ekspresji charakteru rysunku.

Środkiem do osiągnięcia tych zadań, jest dla niego głębokie znawstwo i respekt dla mistrzowstwa dawnego malarstwa. To też prace przezeń wystawione, portrety i panneau, wyróżniały się wśród współczesnych doskonałem zrozumieniem właściwości malarstwa olejnego, tężyzną i uproszczeniem formy, dekoracyjnem wypełnieniem płaszczyzn.

Ten sam stosunek do zadań formalnych widoczny jest i w „Głowie staruszki" (autolitografja) F. Kowarskiego. O drodze pracy wiodącej do tego celu świadczą liczne sangwiny. Sala sangwin — to istne laboratorjum poszukiwania formy. Akty sangwinowe pp. L. Śleńdzińskiego, J. Hoppena, K. Kwiatkowskiego, A. Julskiej i M. Borzobohatej—Woźnickiej wykazują wysokie napięcie pracy i zdolności w zmaganiu się o formę i konstrukcję. Obok tych prac należy postawić rysunki ołówkowe i martwe natury p. G. Pileckiego.

Dążenie malarzy podtrzymują architekci.

Zrywając z poczynaniami chałupnictwa w sztuce, powracają do tradycyj monumentalnej architektury kamiennej,—przez klasykę, Palladjo—aż do Corazziego i klasycyzmu Ks. Warszawskiego. Zrozumienie kamienia i poczucie walorów przestrzennych mas architektonicznych — oto cechy projektów architektów pp. P. Wędziagolskiego (projekt mostu kolejowego przez Wisłę w Warszawie, opracowany wspólnie z prof. M. Lalewiczem, projekty arki triumfalnej, mauzoleum), J. Dąbrowskiego (kaplica, mauzoleum, dwór), T. Burszego (wnętrza sal posiedzeń Rady Ministrów, w restaurowanym przezeń pałacu Namiestnikowskim w Warszawie, projekt świątyni, ratusza) i J. Seredyńskiego (dom profesorów).

Do tego centrum ideowego ciążą przeważnie i pozostali członkowie Wystawy. Samotnym jest wśród nich p. W. Czechowicz, indywidualność swoista i odrębna. Jest to talent dekoracyjny przedewszystkiem, rzucający nakaz wizyj zwartych, zbudowanych mocno, z ogromną siłą sugestyjną logiki wyrazu, potrącającej o struny mistyczne.

P. B. Jamontt powoli zaczyna się wydobywać (coprawda z powodzeniem) z impresjonizmu, dając wysiłki twórczego skonstruowania całości, jak „pejzaż w tonach zielonych", „burza jesienna" i t. d.

P. Jamontt celuje w technice temperą, doskonale wyzyskuje jej swoiste zalety kolorystyczne, to też jego widoki z Wilna robią wrażenie rzeczy kunsztownych.

P. M. Rouba łudzi się, że płatami jaśniejszej farby zastąpi brak formy w swych kolorowych pejzażach. Ten sam brak daje się zauważyć i we wnętrzach p. Teodoro-

wicz-Karpowskiej, mimo jej dość wysokiej kultury malarskiej. Jest to skutek zapożyczenia od starych mistrzów wyglądu obrazów, a nie ich konstrukcji, nie ich stosunku do formy.

P. K. Adamska-Roubina napróżno szuka siebie przerzucając się z grafik à la Beardsley do suprematycznych panneaux, robiących wrażenie zrusyfikowanej Stryjeńskiej, lub naturalistycznie traktowanych pejzaży olejnych.

Szereg kulturalnych grafik (ilustracje do bajek) nadesłała p. Zofja Szyszko-Bohuszówna.

Projekty pomników (rys. piórkiem) p. Hermanowicza zdradzają niezrozumienie materjału. Rzeczy jego cechuje istotna prymitywność formy.

Reszta wystawców tkwi w impresjonizmie.

P. Czesław Wierusz-Kowalski dał ciekawe olejne portrety i kompozycję p. t. „Wojna".

Brawurowe pejzaże akwarelowe p. H. Gadomskiej, zwiędłe w kolorze wycinki natury p. Międzybłockiego, wnętrza i główki p. M. Kuleszy—dopełniają pocztu malarzy.

O portretach (rzeźby) p. Jachimowicza jak dotychczas decyduje więcej światłocień niż forma. A szkoda, bo wystawione prace zdradzają dużą wnikliwość artystyczną w charakter portretowanych osób u tego młodego artysty rzeźbiarza.

Sztukę stosowaną reprezentował jedynie wytworny kafel p. A. Julskiej.

Skupiając po raz pierwszy prace wileńskich, jak i ideowo z nimi związanych z innych miast Polski, artystów,—wystawa ta otwiera wrota zamkniętemu i niedorozwiniętemu życiu artystycznego Wilna. Dzięki ideowemu rdzeniowi mamy nadzieję, że stanie się ona poniekąd zapowiedzią przyszłej szkoły, głoszącej nawrót do konstrukcji i formy monumentalnej.

WYSTAWA OBRAZÓW MAURYCEGO MINKOWSKIEGO.

Miernej tej ze wszech miar wystawie pozwalamy sobie poświęcić słów parę, a to ze względu na niezwykłe zainteresowanie się nią przez wileńskie społeczeństwo. Co więcej, uniosła ona jeden z fartuszków tajemniczego mechanizmu wytwarzania się u nas opinji artystycznej.

Jak Wilno Wilnem, nigdy tak nie pracowały dzienniki, wychwalając naprzemian i zachwalając wysoką wartość dzieł tego malarza. Raz wraz sypały się zawiadomienia o coraz to nowych herbatkach, bankietach, rautach, urządzanych na cześć mistrza, o zachwytach p. Cz. Jankowskiego, p. F. Ruszczyca, o zaproszeniu przez tego ostatniego p. Maurycego Minkowskiego na Wydział Sztuk Pięknych przy uniwersytecie St. Batorego dla złożenia tam podpisu w pamiątkowej księdzie sławnych ludzi; o weselu wreszcie p. Minkowskiego w świetnej asyście dziekana Wydziału Szt. P., artystów, krytyków i dziennikarzy.

Czyżby to rzeczywiście jakiś genjusz wkroczył na szare bruki Aten wileńskich?

Nie. Obrazy p. Minkowskiego nie były dziełami genjusza, ani nawet dziełami talentu. Były to produkty bardzo przeciętnej kultury artystycznej i miernej techniki malarskiej.

Proszę sobie wyobrazić jakąś wstrząsającą scenę z życia Żydów w Polsce, np. pogrom (!): grupy ludzi skatowanych wynędzniałych, trupio-bladych *na tle polskiego miasteczka* (wartość tej kombinacji w lot na dolary oceniła Ameryka); proszę tę scenę przenieść na płótno za pomocą chwiejnego, gubiącego się w miejscach trudniejszych rysunku, za pomocą barw nieciekawych, brudnych, podobnie jak rysunek niezdecydowanych i bezradnie nakładanych jedna na drugą; proszę w całej tej mdłej trzęsionce form, linij i barw wypłowiałych podkreślić ciemnym fioletem rozpacznie rozwarte oczy „ofiar",—a otrzymamy dokładny wizerunek przeciętnego obrazu p. Minkowskiego. Jest on rezultatem surowego skrzyżowania brudu „Pro Arte" i scenek rodzajowych à la p. Axentowicz, przepuszczonych przez pryzmat ckliwej słodyczy bojarów i bojaryń Konst. Makowskiego z reprodukcyj „Naszej Niwy".

Nie sądzimy, że powaby dzieł tego artysty, a tembardziej ich treść pobudziły naszych opiekunów artystycznych do złożenia tym dziełom hołdu, jakiego od szeregu lat nie doznał tu żaden artysta. Więc co?

Odczytywanie wstecz notatek kronikarskich w dziennikach miejscowych — doprowadza nas do źródła tajemnicy: w czasie uroczystego Aktu Złączenia Wilna z Polską, obecny dyrektor Depart. Sztuki i Kultury, znakomity artysta p. J. Fałat będąc na omawianej wystawie poznał

w p. Minkowskim swego dawnego ucznia i pocałował go. *Pocałował* — rozniosły to wnet dzienniki... pupil Fałata... i patrz: oto już stoi arcykomiczny ogonek pragnących wyrazić w hołdzie dowód swego „poznania się“ na niezwykłym talencie tego „ucznia Fałata“, którego sam..., który... i t. d.

Tym razem zaszła fatalna omyłka, ale doprawdy za te kilka scen, jakby żywcem wziętych z „Rewizora“ — gotowiśmy z całego serca przebaczyć p. Minkowskiemu całą tępą i nieudolną ponurość jego wystawy. *i.*

POMNIK SYROKOMLI.

Od czasu zniesienia pomników moskiewskich Wilno nie zdobyło się na poważniejszy pomnik. Wmurowano zaledwie kilka tablic pamiątkowych.

Tablice na domu Mickiewicza i na pałacu Naczelnika Państwa nie mają żadnej wartości artystycznej. Tablica i orzeł na murze gmachu uniwersyteckiego przedstawiają się o wiele lepiej dzięki projektowi p. F. Ruszczyca, a dłutu p. P. Hermanowicza. Oto i wszystko, na co się mogło Wilno dotychczas zdobyć.

Coprawda tworzono mnóstwo projektów na przyszłość. Już podobno są nawet gotowe projekty pomników monumentalnych: Mickiewicza i Zygmunta-Augusta... wykonane, oczywiście, przez artystę malarza (u nas tak zawsze!) F. Ruszczyca.

P. Czesław Jankowski, literat, nie czekając dłużej na realizację planów przyszłości, postanowił wcielić w czyn pomysł skromny, lecz w zupełności usprawiedliwiony: niewielki pomnik Syrokomli.

Zamówiono u p. Jachimowicza biust poety, zaś projekt cokółu życzliwie przedłożył sam... p. Cz. Jankowski, sądząc widocznie, że literat nie gorzej to zrobi od malarza.

Całość wystawiono w Pierwszym Dorocznym Salonie Wil. Tow. Art. Plastyków, uważając dzieło za skończone.

Dość poważne wątpliwości, dotyczące form projektu, a wypowiedziane przez niektórych członków, specjalnie w tym celu zwołanej Komisji Artystycznej, rozstrzygnął przedstawiciel magistratu, dzieląc pomniki na klasy: pomniki klasy pierwszej, drugiej i trzeciej.

Syrokomla był poetą III klasy, a więc należy mu się pomnik tejże klasy.

Wbrew rozbrajającej tej teorji, sądzimy, że nie wolno uzależniać pomnika, ani nawet tablicy pamiątkowej od stopnia zasługi osób, które mają być uczczone, gdyż chodzi w pierwszym rzędzie o ozdobienie miasta.

Projekt mierny mija się z celem pamięci zmarłych nie uczci, miasto zeszpeci i smutne zostawi świadectwo kultury współczesnej.

Niechże przestrogą będą pomniki I-ej klasy: „Wdzięczność“ obecnie budująca się w Warszawie, krakowskie pomniki Mickiewicza i Rocznicy Grunwaldzkiej.

Pomnik z natury rzeczy i niezależnie od rozmiarów musi być pojęty, jako całość monumentalna. Projekt pomnika Syrokomli, pomysłu p. Cz. Jankowskiego, w żadnej mierze nie odpowiada tym wymaganiom.

Kwadratowy trzon niewysokiej podstawy, uwieńczonej w górze przez nikły gzymsik o okroju piętki, u dołu łączący się maluśkim wyskokiem z cokólikiem rachitycznym, — wzniesionym na 2 płytkich stopniach, — jest typowym, szablonowym wzorem tysiąca prowincjonalnych pomników rosyjskich. Całość jest pomyślaną nie w skali, rozczionkowania są chybione: w naturalnej wielkości okroje będą zbyt drobne, cokół zginie.

Samo zaś popiersie, mające być ozdobą całej tej nudnej konstrukcji, absolutnie nie wiąże się kompozycyjnie z podstawą, przyczem traktowane niespokojnie i pomiętoszone impresjonistycznie straci swoje skromne wartości światłocieniowe na otwartem powietrzu, upodobniając się do kupy gliny pogniecionej, niezależnie od tego, czy będzie wykute w kamieniu, czy odlane z bronzu.

Zaiste projekt ten jest trzeciej klasy.

Miejmy nadzieję, że członkowie Komisji Artystycznej nie dopuszczą do wzniesienia pomnika w tej postaci. *w.*

WYSTAWY SPRAWOZDAWCZE.

Wileńska Szkoła Rysunkowa Wil. T-wa Art. Plastyków zakończyła drugi rok swej pracy wielką wystawą sprawozdawczą. Mimo niezwykle małego uposażenia szkoły, ciągłych kłopotów z lokalem, mimo stałej cichej opozycji ze strony starych „zasłużonych“ — młodzi kierownicy tej Szkoły mogą się chlubić na tej wystawie rezultatami celowo włożonej pracy.

Skoordynowanie wysiłków wszystkich profesorów, mające na celu udzielenia uczniom rzeczywistej nauki rzemiosła artystycznego, jak w sztuce stosowanej (znacznie w tym roku rozszerzonej) tak i w rysunku, malarstwie i rzeźbie,—dało doskonałe rezultaty. Niema tu tej przypadkowej różnorodności metod, tych różnych punktów widzenia poszczególnych profesorów, jakie dezorjentują surowy materjał uczniowski i wytwarzają z nich domorosłych dyletantów, lub co gorsza, wzbudzają w nich fałszywe ambicje t. zw. induwidualności i to u progu otrzymania najelementarniejszej wiedzy artystycznej w rzemiośle i teorji. A takie zjawiska pokutują u nas jeszcze prawie we wszystkich szkołach tego typu. To też dla tych, którzy widzieli tegoroczne wystawy sprawozdawcze szkół p. p. Tichego i Skoczylasa w Warszawie, — wileńska wystawa jest miłą i budzącą nadzieje rewelacją. Rewelacją tem przyjemniejszą, że przy niezwykłej obfitości wyższych zakładów artystycznych (sztuk plastycznych lub muzyki), porządnych szkół średnich tego typu prawie nie mamy. To też jeszcze raz wyrazić należy uznanie wszystkim profesorom szkoły z dyrektorem p. L. Sleńdzińskim na czele, że w całej pełni zrozumieli powagę swego zadania i tak wytrwale, fachowo i konsekwentnie pożyteczną swą pracę prowadzili.

Co się tyczy wystawy sprawozdawczej Wydziału Szt. Pięknych przy Uniwersytecie St. Batorego, skupiającej prace trzyletniego funkcjonowania Wydziału, to, jak na wymagania wyższego zakładu, przedstawiała się ona bardzo słabo.

Coprawda dziekan Wydziału p. Ruszczyc ma nielada trudności do zwalczenia z obsadzeniem katedr—brak wykwalifikowanych profesorów daje się tu mocno we znaki. To też szereg niezbędnych katedr dotychczas pozostaje nieobsadzony, a 3 wydziały: architektura, malarstwo i rzeźba dotąd istnieją tylko jakby w zarodku. Do normalnego ich ukonstytuowania i rozwoju jeszcze daleko. Brak również odpowiednio przygotowanych słuchaczy. Nic więc dziwnego, że stan ten musiał się odbić na poziomie wystawy. Należy jednak przypuszczać, że z czasem, po usunięciu tych niedomagań poziom ten się podniesie do należytej wysokości. Najlepszemi na wystawie były działy: sztuki stosowanej pod kier. p. Kotarbińskiego, liternictwa i papierów okładkowych pod kier. p. Lenarta i fotografji artystycznej pod kier. p. Bułhaka.

TEATR

Po dwuletnich żałosnych i ubolewania godnych perypetjach sprawa teatrów polskich w Wilnie doczekała się wreszcie pomyślnego rozwiązania. Pan Rychłowski w pełnej krasie zdetronizowanego majestatu opuścił fotel dyrektorski, a wraz z nim ustąpiła i najgłębsza troska o losy teatrów wileńskich, niewiara w ich lepszą przyszłość.

Towarzystwo Popierania Sceny, jako przedsiębiorca, powołało na kierownika teatrów p. Henryka Cepnika, dzięki czemu społeczeństwo nasze posiadło rękojmię, iż uczynionem zostanie w zakresie możliwości wszystko dla jak najświetniejszego rozwoju polskiej sztuki scenicznej w Wilnie.

Poczynając od najbliższej jesieni Wilno posiadać będzie dwa polskie teatry: jeden — dramatyczny, poświęcony wielkiemu repertuarowi, drugi — mieszczący operę i operetkę.

Jak się dowiadujemy, dyrektor Cepnik zamierza wystawiać przedewszystkiem sztuki polskie, zarówno klasyków jak i twórców współczesnych. Na inaugurację sezonu przeznaczoną została „Halka", a to w celu uczczenia rocznicy Moniuszkowskiej.

Stronę dekoracyjną i kostjumową przedstawień teatralnych obejmuje na zaproszenie dyrektora Cepnika Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków.

Tak tedy można żywić niepłonną nadzieję, iż zmartwychwstaną dawne piękne tradycje teatru polskiego w Wilnie, odświeżone zostaną niewygasłe jeszcze wspomnienia chlubnej działalności p. Nuny Młodziejowskiej i po ostatnich paru latach nierządu i bezhołowia artystycznego teatry wileńskie znowu zasłyną żarliwą pracą dla sztuki.

REFERAT KULTURY i SZTUKI przy Departamencie Oświaty T. K. R. Litwy Środkowej został skasowany. Natomiast utworzono Oddział Kultury i Sztuki przy Delegacie Rządu Polskiego w Wilnie. Kandydatem na kierownika Oddziału jest p. Czesław Wierusz-Kowalski. Kandydaturę tę popierają prawie wszystkie Związki i T-wa artystyczne.

KRAKÓW.

25 JUBILEUSZOWA WYSTAWA „SZTUKI".

Wystawa ta wywołała cały szereg dytyrambów z pod pióra większości krytyków. Bezsprzecznie historycznym zasługom „Sztuki" dla malarstwa polskiego każdy dobrze myślący człowiek hołd oddać powinien.

Jednak dymy kadzidlniane poszły zbyt krzywo. Opiewano narodziny sztuki narodowej i iście „aryjskiej" bazy dla naszej sztuki przyszłości.—Rzucono rękawicę nietylko w imieniu wystawców, lecz i w imieniu równolegle rozwijającej się literatury (z Kasprowiczem na czele) przeciwko przedstawicielom „blagi współczesnej i klownowskich łamańców" w sztuce (z Tuwimem na czele) *). I to w imię nieskażenia ducha *aryjskiego* , jak pisano.

Czy jednak istotnie „Sztuka" jest wyrazem krystalicznym tego ducha i czy istotnie będzie kamieniem węgielnym naszej przyszłej sztuki „aryjskiej" ?

Porównanie prac mistrzów i uczniów na jednej wystawie daje możność stwierdzenia, czy kierunek posiada w sobie żywotność formalnych zadań artystycznych. Jest to sprawdzian ich trwałości decydujący o dalszym tych zadań rozwoju.

W żadnej mierze nie znaleźliśmy w pracach młodszej generacji „Sztuki" śladów postępu. Ta sama skala usiłowań artystycznych, ten sam zakres tematów przy mniejszej sprawności technicznej. Co gorsza — nowe „indywidualności" są bladsze i słabsze. Są to echa...

Nie upoważnia to do zbytniego optymizmu.

W każdym bądź razie od r. 1897, daty założenia ideowych podwalin „Sztuki", odeszliśmy daleko. Cenimy jej zwycięstwa, lecz na nich poprzestawać nie możemy, ani ich apoteozować kosztem dzisiejszych zdobyczy. Nie mamy prawa wymogów dzisiejszych przesłaniać sentymentem retrospektywnym w imię niedawnej „Sztuki".

Zawiódłby się zaś każdy „aryjski" artysta współczesny, szukając na omawianej wystawie źródeł dla swej twórczości lub pogłębienia swej wiedzy fachowej.

Gdy cała niemal Europa owym duchem, właśnie aryjskim wiedziona przezwycięża impresjonizm, tu, na wystawie „Sztuki"—trwa martwy status quo ante.

Ani śladu dążenia do monumentalności, do syntez. Niema szacunku do formy, do umiernych układów, do logiki niezbitej w konstrukcjach kompozycyjnych, niema uszanowania i ukochania materjału.

Gdzież jest ten duch renesansu, jaki zostawiał po sobie klasyczne w umiarze swym i potędze statystycznej monumentalne pomniki architektury i malarstwa dekoracyjnego? Charakterystyczną jest rzeczą, że jedynemi najbardziej udanemi próbami rozwiązań większych zadań malarstwa dekoracyjnego — dla artystów „Sztuki" były — gotyckie witraże. Ściany zaś kościoła Franciszkanów w Krakowie, zarówno jak i architektura ich własnego gmachu „Sztuki" na pl. Szczepańskim — na długo zostaną dowodem braku zrozumienia większych przestrzeni i logiki materjału. To też o ile Francja, ulegająca instynktownie konstrukcyjnemu duchowi arjów, już w roku założenia „Sztuki" doprowadziła impresjonizm do matematycznej niemal twórczości takiego np. Seurat, to „Sztuka" w dwadzieścia lat później doprowadziła nas do pejzaży pp. Filipkiewiczów, Podgórskich, Kamockich... To jest fakt, którego przeoczać nie można. P. Żyznowski nie zupełnie może nie miał racji w swym sądzie o artystach „Sztuki".

Słusznie zaznacza p. Kozicki, omawiając tą wystawę, że obecnie kto naprawdę zdolny — idzie za śladem p. Zbigniewa Pronaszki, ale niesłusznie sądzi, że pracę tę dałoby się nawiązać z dalszą działalności „Sztuki" krakowskiej. Niesłusznie, gdyż zwrot ten jest właśnie protestem przeciw jej impresjonizmowi, i powstał on z chwilą zbudzenia się i w nas owej odwiecznej tęsknoty aryjskiej za piękną formą, za pięknem kształtu ludzkiego przedewszystkiem, za zwartą kompozycją. A czem są z tego punktu widzenia, portrety Mehoffera, Boznańskiej, czem rzeźby Dunikowskiego? Czem te wszystkie tak charakterystycznie rozmgławione i zatarte wytwory przeczulonej wrażliwości malarskiej artystów „Sztuki". W jednym tylko z pośród nich, w p. Weissie **), jakby zaświtało to współczesne przeczucie, które staje się coraz bardziej żądaniem ogółu

(* Władysław Kozicki — „Święto Sztuki" w „Słowie Polskiem".

**) Wyłączyć z tej grupy należy i p. Pautscha, który zresztą nie wystawił żadnej pracy na omawianej wystawie.

artystycznego. Widoczna jednak bezsiła w opanowywaniu upragnionej formy, za pomocą tradycyjnego impresjonistycznego dotyku pędzla, co czyni ciała jego podobne do ulepionych z waty, niedociągniętość kompozycyjna—świadczą, że gleba na jakiej to przeczucie wyrosło — jest dla tegoż przeczucia bezpłodną.

Glebą zaś tą była „Sztuka" krakowska.

Nie wątpimy, że „Sztuka" i nadal rozwijać i mnożyć się będzie. Przykładem takiej długoletności, choć na nieskończenie niższym poziomie, jest grupa warszawskich artystów „Pro arte". — Stwierdzamy tylko, że ideologja „Sztuki" znalazła się już wyraźnie poza linją współczesnego rozwoju sztuki polskiej i że, mimo życzeń krytyków, należenie do niej nadal nie będzie w żadnym razie dla artystów tem, czem Virtuti Militari dla żołnierza. *w.*

ZWIĄZEK POWSZECHNY ARTYSTÓW w siedzibie swojej przy placu św. Ducha skupia prace malarskie poza urzędowemi wystawami w pałacu Tow. Sztuk Pięknych. Wystawy Związku wyprowadzają nowe nazwiska i talenty, jednakże należy im zarzucić zbyt niski poziom większości obrazów.

Na czoło ostatniej wystawy wysuwają się nazwiska Tetmajera, marynisty Jaxa—Małachowskiego i Wł. Stachowskiego, wprowadzającego krajobrazy Krymu i Kaukazu. Fr. Turek wystawił motywy ze starego Krakowa. Na resztę salonu składają się prace pp. Grossego, Ant. Gramatyki, wychowańca matejkowskiej szkoły, pp. Nowotnowej i Kisielewskiej.

SALON P. WOJCIEHOWSKIEGO przy ul. św. Jana zgromadził ciekawą wystawę retrospektywną. Figurują tu prace znanych malarzy naszych, poczynając od Orłowskiego i Michałowskiego, Al. Gierymskiego Kossaka, a kończąc na współczesnych. Mamy tu nazwiska Wyczółkowskiego, Pruszkowskiego. Kozakiewicza, Wł. Hoffmana, Fałata i innych.

KRAKÓW STRACIŁ ZBIORY PROF. WYCZÓŁKOWSKIEGO. Przed rokiem prof. Wyczółkowski ofiarował cenne swe zbiory artystyczne Muzeum Narodowemu bezpłatnie i bez żądania jakichkolwiek świadczeń ze strony gminy. Rada miasta Krakowa wspaniały ten dar przyjęła uchwałą, powziętą przez aklamację. Minął rok, a prezydjum nie wykonało tej uchwały: ani przesłano podziękowania, ani sporządzono aktu darowizny. Korzystając z niedbalstwa Krakowa, Poznań ofiarował prof. Wyczółkowskiemu za jego zbiory folwark nad Brdą koło Bydgoszczy, obejmujący 110 morgów gruntu, ogród i dom z 8 pokoi, oraz 5 miljonów gotówki. W ten sposób dostały się muzeum poznańskiemu zbiory prof. Wyczółkowskiego, które Kraków mógłby mieć darmo.

TEATR MIEJSKI (im. Słowackiego), idąc za wzorem scen zagranicznych zainicjował w swojem foyer i głównych kurytarzach *galerję portretów* zmarłych i żywych aktorów i autorów oraz osobistości zasłużonych około teatru krakowskiego. W tym celu zebrano już portrety: dyrektora teatru i znakomitego estety Tad. Pawlikowskiego pędzla Iw. Galla, Hel. Modrzejewskiej pędzla Fowlera, biust Wyspiańskiego dłuta Laszczki, prace Sichulskiego, Janowskiego.

W KAWIARNI „ESPLANADA" powstał KLUB KRAKOWSKICH FUTURYSTÓW i FORMISTÓW. Ściany dekorowano malowidłami ściennemi Czyżewskiego, Pronaszki, Chwistka, Szczyrbały, Stryjeńskiej i innych. Salon zdobi lampion — latawiec, skonstruowany przez Czyżewskiego.

LWÓW.

WYSTAWA TOWARZYSTWA SZTUK PIĘKNYCH mieściła prace: Kaz. Sichulskiego, Fr. Pautscha L. Kwiatkowskiego i związku architektów. Żywe zainteresowanie obudziła „Wojna" Sichulskiego, cykl, składający się z 11 kartonów. W cyklu tym Sichulski daje syntezę przeżyć wojny współczesnej, przeciwstawiającej się „wojnie" Grottgera ujęciem tragicznego sarkazmu, potrącającego o styl Goyi. (Krytyka lwowska doszukuje się w indywidualności Sichulskiego wpływów Saschy Schneidera i Rodina). Prócz cyklu „Wojna", którego poszczególne ogniwa związane są logicznie rosnącem crescendo wyrazu, wystawił Sichulski projekt witrażowy „Dies Irae". Wł. Kozicki charakteryzuje go, jako „dekoratora w wielkim stylu, kompozytora w zakresie obrazu, satyryka pełnego głębi i polotu, przywracającego malarstwu — temat".

Fryd. Pautsch wystawił 200 studjów i notatek z wojny, które nie kusząc się o syntezę przeżyć, dają ciekawy materjał malarski do przyszłych kompozycyj.

VI WYSTAWA ZWIĄZKU ARTYSTEK POLSKICH nie dała ciekawego plonu.

NA WYSTAWĘ „SZTUKI RODZIMEJ“, która odbyła się w marcu, złożyły się prace Wł. Hoffmana, Gilewskiego, Terleckiego, Rzegocińskiego, Stachiewicza, Rychter - Janowskiej i Jakubowskiego.

Krytyka lwowska, stwierdzając zgodnie niski poziom tej wystawy, potępia tytuł jej, który niesłusznie smutne może dać świadectwo naszej sztuce rodzimej.

ZACHĘTA, uszczuplona do jednej ubikacji wystawowej zgromadziła prace Augustynowicza, Dołęgowskiego, Gawlikowskiego, Gretta, Harasimowicza, Męciny Krzesza, Sichulskiego, i Wyczółkowskiego.

MUZEUM LUBOMIRSKICH (Ossolineum) dzięki inicjatywie prof. M. Tretera urządziło już 4 wystawy zmienne. Przedostatnia, trzecia z rzędu, poświęcona była *pamiątkom i widokom Wilna*. Wystawiono medale pamiątkowe, akwarele Józefa Peszki (1767 — 1831), sztychy z pamiętnego „Albumu Wileńskiego“ oraz artystyczne fotografje Bułhaka.

IV wystawa dała możność zaznajomienia się z drzeworytami ludowemi, zebranemi i wystawionemi przez Wł. Łazarskiego (patrz № 2 Południa A. Lauterbach „Drzeworyty ludowe“).

KONKURS NA ROZBUDOWĘ PLACU TARGÓW WSCHODNICH dał zaledwie 2 prace odpowiadające warunkom jednolitej całości ideowej. Pierwszą nagrodę otrzymał p. Szyszko - Bohusz za projekt, który krytyka jednogłośnie wyróżniła.

TORUŃ. — Przewieziono wystawę artystów krakowskich „Sztuka“ do Torunia.

BYGDOSZCZ — Staraniem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyła się wystawa obrazów Władzimierza Nałęcza pod ogólną nazwą „Morze Polskie i Flota nasza“.

Staraniem Tow. Sztuk Pięknych otwarto tu wystawę dzieł sztuki sekcji artystycznej Polskiego Instytutu Narodowego. Celem urządzenia wystawy p. Eug. Czerwenke przywiózł z Krakowa 100 eksponatów. Biorą udział w wystawie Wł. Tetmajer, W. Wodzinowski, K. Żelechowski, L. Stasiak, Strojnowski, Szwarc, Czerwenke i inni.

LUBLIN — WYSTAWA STARYCH PORTRETÓW w Lublinie przedstawia się ubogo, gdyż zgromadziła zaledwie 70 portretów. Nie zostały wyzyskane wcale portrety stare, należące do kościołów. Publiczność nie wykazuje zainteresowania wystawą.

VARIA Z CAŁEJ POLSKI.

W Warszawie został założony *Instytut do badania Ziem Wschodnich Rzeczypospolitej Polskiej*. Celem jego jest odźwierciadlanie całokształtu dorobku kulturalnego Litwy i Rusi, badania historyczne, studja nad twórczością artystyczną oraz wyśledzenie różnorodnych krzyżujących się w tym kraju wpływów. *Instytut* ma stać się łącznikiem, skupiajacym wszystkie jednostki pracujące nad badaniem dziejów Litwy i Rusi. Do Zarządu tymczasowego weszli p.p. prof. Jan Jakubowski, prezes, Stanisław Dangiel, wiceprezes, oraz prof. Henryk Mościcki, M. Abramowicz. E. Maliszewski, dr. A. Lauterbach, red. B. Srocki i docent A. Urbański.

Urząd Konserwatorski województw: poleskiego i nowogródzkiego przystąpił do zorganizowania objazdowej wystawy architektonicznej, mającej się odbyć w ważniejszych miastach tych dwóch województw. Szczegółowe sprawozdanie z tej wystawy odkładamy do następnego numeru.

Prezydjum Rady ministrów zatwierdziło *statut Państwowej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*. Celem szkoły będzie kształcenie młodzieży w malarstwie, rzeźbie i sztukach dekoracyjnych.

Krakowska Akademja Sztuk Pięknych zostaje obecnie rozszerzona przez utworzenie wydziału architektury. Również uzyskała Akademja potrzebne kredyty na dalszą rozbudowę 3 piętra.

Państwowa szkoła przemysłu artystycznego w Krakowie po długich staraniach wznowiła swą działalność. Otwartą została w r. 1918, a pomimo, że pracę rozpoczęła w pustym lokalu kawiarnianym bez wszelkich urządzeń i środków naukowych. rozwinęła się dzięki zabiegom prof. pp. J. Bukowskiego, Ant. Procajłowicza, J. Raszki, i W. Zarzyckiego. Po 4 letniej pracy w roku zeszłym szkoła otrzymała pomieszczenie w zabudowaniach szkoły przemysłowej przy ul. Mickiewicza. Uruchomiono działy: malarstwa dekoracyjnego, ceramiki i tkactwa. Kierownictwo powierzono doświadczonemu prof. p. Raszce.

Doroczne wybory Zarządu Tow. Zachęty w Warszawie miały przebieg niezwykle burzliwy. Grupy artystów zwane popularnie „lewicą w sztuce“ jak Związek Zawodowy art. plastyków, stowarzyszenie „Rytm“, klub artystyczny i kooperatywa artystów pla-

styków agitowały za przeprowadzeniem swoich członków do zarządu. Tego rodzaju zmiana zarządu rokowałaby dopuszczenie do wystaw Zachęty artystów różnorodnych kierunków nowoczesnych, zarówno jak daleko idące reformy w rodzaju przekształcenia Zachęty na Salon nowoczesny sztuki. Kryzys mieszkaniowy zaostrzył spory, gdyż chodziło o jedyny w Warszawie lokal odpowiedni do wystaw. Ogólne wzburzenie zajątrzyło zwykłe bolączki społeczne i nienawiści partyjne. Świstki brukowe rozdmuchały zaś spory roznamiętnionych artystów do wzmiarów niesmacznej, nawpoł partyjnej burdy.

Walka zakończyła się zwycięstwem listy miłośników „sztuki narodowej". Do nowoobranego komitetu weszli p. Karol Kozłowski (prezes), p. H. Weyssenhoff (zastępca prezesa), p. T. Cieślewski (zastępca wice-prezesa), p. Br. Kopczyński i Teod. Ziomek (gospodarze wystaw), p. St. Jackowski (rzeźba), p. Wójcicki (architektura) i. t. d.

Nazwiska te, przeważnie zaczerpnięte z grupy „Pro arte", wróżą nowe symboliczne siedem krów chudych w Zachęcie, czyli wystawy, które nie zmienią ani dotychczasowego poziomu, ani stylu „Zachęty".

Zwycięstwo miłośników t. zw. sztuki narodowej (przetłomaczyć to łacniej można na epigonów swojskiego naturalizmu) tłomaczy się poparciem zdezorjentowanej większości mieszczaństwa warszawskiego, która wegetujący kierunek poczytuje za patrjotyczny okop św. Trójcy. *jo.*

---

25 maja zmarł ceniony portrecista *P. KONRAD KRZYŻANOWSKI*, profesor szkoły sztuk pięknych. Urodził się w roku 1872 w Kremieńczugu. Wykształcenie malarskie otrzymał w Akademji Petersburskiej i w Monachjum. Niezatarty wpływ na twórczość tego żywiołowego malarza wywarł ostatni jego nauczyciel Holossy.

Międzyzwiązkowa Komisja Kulturalno-Artystyczna działająca na terenie Warszawy przyjęła ostatecznie Statut i dokonała wyborów nowego zarządu.

Zarząd Związku Artystów Polskich „Rzeźba" wznawia zapoczątkowany w roku 1920 konkurs rzeźbiarski, subsydjowany z funduszów Departamentu Kultury i Sztuki na pomnik dla m. st. Warszawy, a mianowicie: Pomnik powstania 1831 r. (Noc listopadowa) i pomnik powstania 1863 r. (Romuald Traugutt). Nagrody trzy pierwsze po 250 tys. mk., dwie drugie po 150 tys. mk., trzy trzecie po 100 tys. mk

Termin nadsyłania prac do Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie upływa z dniem 1 listopada 1922 r.

W dn. 17 marca wreczono Naczelnikowi Państwa i Marszałkowi Sejmu *złote medale* wybite na *pamiątkę uchwalenia Konstytucji*, wykonane przez prof. *rzeźby J. Raszkę.*

VARIA ZAGRANICA.

Wystawa „Młodej Polski" (2 - 26 lutego) w galerji Crillon, zorganizowana przy poparciu poselstwa naszego przez polskich artystów w Paryżu z p. M. Szczytt-Lednicką i Chmielińskim na czele, zgromadziła prace 46 artystów. Jądro wystawy stanowią formiści warszawscy i krakowscy: Rom. Witkowski, Wąsowicz, Pronaszkowie, Czyżewski, Gottlieb i Gardowski. Grupa „Rytmu" jest reprezentowana bardzo skromnie. Z pośród Polaków-paryżan wyróżniają się nazwiska: p. Szczytt-Lednickiej (rzeźba), którą krytyka paryska darzy specjalnem wyróżnieniem, Pugeta (rzeźba), Niny Aleksandrowiczówny, Rubczaka, Grossa, Zawadowskiego i innych. Największe zainteresowanie wzbudziła wystawa sztuki stosowanej. (Kilimy, pokój dziecinny p. Aleksandrowiczówny, ceramika, malowidła na drzewie i t. d).

Wystawa 13 rzeźb H. Kuny i rysunków architektonicznych prof. Noakowskiego, urządzona w Londynie bez reklamy należytej w skromnej sali Me. Lean's Gallery na Haymarket, cieszyła się jednogłośnem i entuzjastycznem uznaniem krytyki angielskiej.

Wśród 500 wystawców w *Societè des Beaux Arts* w Paryżu figurują dzieła Tad. Styki i Olgi Boznańskiej.

Na Międzynarodowej Wystawie Florenckiej, poświęconej wydawnictwom księgarskim, Polska odniosła wybitny sukces, zawdzięczając go głównie dekoracji sali przez K. Frycza, którą zdobiły kilimy polskie, oraz grafikom Skoczylasa i Stryjeńskiej. Dzienniki włoskie wymieniają salę polską na drugiem miejscu (po Francji), podnosząc oryginalną dekorację sali i omawiając wydawnictwa poszczególne.

Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu. Rada municypalna miasta Paryża studjuje

w chwili obecnej kwestję umieszczenia wystawy współczesnej sztuki dekoracyjnej, która zostanie otwartą w roku 1924. Program architektoniczny olbrzymiej wystawy obejmuje całą przestrzeń pomiędzy Inwalidami a Grand-Palais.

Obrazy polskie w Luwrze. Z okazji wystawy obrazów polskich w Paryżu, zwróciło się grono Francuzów z ponowną propozycją umieszczenia w Luwrze kilku obrazów polskich z XX wieku.

Ponieważ jednak Muzeum w Luwrze nie posiada odpowiednich środków na zakup dzieł sztuki, a wzbogaca się jedynie drogą darów i legatów, przeto na polskiem społeczeństwie spoczywałby obowiązek zakupienia odpowiednich dzieł i ofiarowania ich francuskiemu muzeum narodowemu.

W kwietniu otwarto w Paryżu wielką *wystawę sztuki japońskiej.* Jest to największa dotychczasowa wystawa tej egzotycznej sztuki w Europie.

W 1923 roku odbędzie się w Rzymie *wszechświatowa wystawa obrazów.*

PRZEGLĄD CZASOPISM LITERACKICH.

Potrzeby czasopiśmiennictwa polskiego są tak liczne i rozległe, że stale wymagają dyskusji i podkreślenia. Właściwie żadne z czasopism przedwojennych nie wytrzymało próby ostatnich lat ośmiu, a nawet tak stare i na solidnej podstawie materjalnej oparte, jak „Przegląd Polski" i „Bibljoteka warszawska" zniknęły z powierzchni. Oba te czasopisma spełniały zadanie ważne, łącząc kronikę polityczną i literacką z szerokiemi rozprawami historycznemi ogólnemi i, w razie podniesienia poziomu i staranności redakcyjnej, pretendować by mogły z wieku i urzędu do roli „Revue des deux mondes". Gdy do Krakowa zbliżali się Moskale zawieszono „Przegląd Polski". Podobny los spotkał „Bibljotekę" przy wejściu Niemców. Inne ściślej już fachowe wydawnictwa, jak „Pamiętnik literacki" lub „Przegląd historyczny" nie przerwały swego istnienia tylko formalnie, ukazując się nader rzadko, w rocznych odstępach, ciężko walcząc o byt i o treść.

Natomiast rozkwitnęły zjawiska efemeryczne, które nie zdołały oczywiście nawet na chwilę wypełnić luk ani określić, czem luki zamierzałyby zastąpić. W Poznaniu, w czasie głębokiej wojny jeszcze, wychodził „Zdrój", pismo, które do niemieckich ech ekspresjonizmu dodało drobne wkłady francuskie, póbując założyć swojską cieplarnię ekspresjonizmu. Nie rozporządzał „Zdrój" talentami większemi ani nawet znajomością rzeczy, lecz na dobro swoje zapisać może wierność obranym hasłom, które załamały się na próbach unarodowienia ekspresjonizmu. Uczęstnikom tego ruchu nie stało odwagi literackiej na przyznanie się do braku związku pomiędzy techniką ekspresjonistyczną a motywami narodowemi.

Wogóle polskość, jako motyw naczelny twórczości, powraca od czasu do czasu na szpaltach czasopiśmiennictwa, wywołując repetycję haseł lub powiedzeń, które od dłuższego czasu już liczą się pomiędzy liczmany. Prymitywne próby teoretyzowania na ten temat nie mogą nawet tła do dyskusji stanowić, gdyż problem narodu wywodzi się z pełni rzeczywistości jako następstwo, ale nigdy jej nie zastępuje. Stąd wytwórczość o zdecydowanie klasowym (chłopskim lub robotniczym) punkcie widzenia wyrażać może jaśniej i pewniej takie pierwiastki zbiorowej psychiki, których nie pojmuje czysty nacjonalizm, pozaklasowy lub burżuazyjny.

Najwięcej znaczące czasopismo młodej literatury „Skamander" znalazło w praktyce twórczej odmienny ton w tej sprawie, mianowicie: stylizację, publikując szereg utworów zazębiających się o historyczne postacie i zagadnienia, pomiędzy któremi pierwsze miejsce zajmują wiersze Jana Lechonia (Pani Słowacka, Potocki). Inni poeci; teoretycznie domagający się bezpośredniości lub żywiołowości w opanowywaniu poetyckiem polskości, w istocie rzeczy czynili to samo, lecz z mniejszym talentem (Ponowa, Zdrój). Stylizację historyczną w prozie wprowadził Żeromski i z jego to progeniturą obecnie mamy do czynienia.

„Przegląd Warszawski", od jesieni 1921 r. wychodzący, odrazu stał się reprezentacyjnym miesięcznikiem uniwersyteckim, drukując bardzo cenne rozprawy, podjąwszy zadanie recenzowania w szerokim zakresie europejskiego ruchu literackiego i zgromadziwszy na swych łamach najpoważniejsze fachowe pióra. Na razie udało się redakcji „Przeglądu literackiego" dać dobry przegląd wewnętrzny, kontakt z zagranicą dopiero się zaczyna. Ponieważ pismo znajduje się w pierwiastkowem stadjum rozwoju, więc z czasem zapewnie

będziemy świadkami całkowitej realizacji tego programu.

„Skamander" począł wychodzić jako miesięcznik „poetycki" (jego to wynalazek ten piękny zmodernizowany anachronizm) i podtrzymuje linję konsenkwentnie. Wierszy tam mnóstwo i właściwie wyłącznie wiersze. Poeci „Skamandra" umieją je pisać tak, jak chromatyczne gamy grają uczniowie koncertowej klasy konserwatorjum. Piszą je bez trudu i bez trosk, wygrywają czasem najkarkołomniejsze pasaże (np. w „Barwistanie" Tuwima jeden z ciekawych eksperymentów technicznych, czasem zaś negliżują wszystkie środki techniczne, by błysnąć ślepą latarką żywiołu (np. „Sąd Ostateczny" Słonimskiego). „Skamander" dzięki temu jest laboratorjum i to jedynem w Polsce. Laboratorjum niema żadnego programu poza wyzyskaniem należytem zebranego materjału. Wszelkie więc teoretyczne zastrzeżenia lub pochwalne definicje wydają mi się nie na miejscu tem bardziej, że redakcja. „Skamandra" nigdy o wyjaśnienie teoretycznych kwestyj nie troszczyła, chętnie udzielając miejsca teoretykom z zewnątrz. Drukował tam swe próby autor dramatów, obrazów i essayów Stanisław Ignacy Witkiewicz, studencki alchemik rozszczepionej terminologji, rozbijającej wszelką konstrukcję artystyczną. Drukował tam także Karol Irzykowski, pisarz starej rasy, tracący jednak często swą niepowszednią energję na doraźne polemiki w sprawach, które na nią nie zasługują. Główny recenzent Skamandra Emil Breiter znawca współczesnej umysłowości europejskiej pisze chłodno, sumiennie, racjonalistycznie, co rzadko się zdarza w miesięczniku poetyckim młodej grupy.

Dwutygodnik *„Droga"* wysuwa kwestje ideologji politycznej na czoło swych zainteresowań. Z dotychczasowych wypowiedzeń należy wnioskować, że podejmuje dyskusję tam, gdzie zakończyli ją Brzozowski i Witkiewicz. Rozbicie świadomości europejskiej na drobne, nieskoordynowane cząstki czyni tę dyskusję niezmiernie trudną. Każda próba zasługuje na najżywszą uwagę szczególnie ze względu na wielkie kampanje, które rozegrały się ostatnio około psychyki proletarjackiej i burżuazyjnej. Nie ulega wątpliwości, że psychologja czy gromady społecznej, czy wielkich z niej wyrosłych indywidualności opierać się musi na typie społecznym, a na ten typ i jego charakter jeszcze w Polsce zawcześnie. Podejmując jednak choćby tylko próby analizy „Droga" może zupełnie swoiście zarysować swą fizjognomję.

W tem czasopiśmiennictwie niema prozy. Ani Żeromski ani Berent ani Strug ani Kaden nie drukowali swych ostatnich dzieł w czasopismach, wydając je odrazu w księgach. Przed laty „Próchno" mieliśmy naprzód w Chimerze, „Popioły" w Tygodniku Ilustrowanym, nawet „Bajkę o zielonym wilku" Sieroszewskiego w „Krytyce". Czy oznacza to pośpiech, czy zmianę warunków wydawniczych? Oznacza prawdopodobnie dystans pomiędzy zjawiskami literackimi a potrzebami czytelników. Pisma nie przynoszące ani wielkiej (rozmiarami i treścią) pracy ani argumentacji za swym takim czy innym stosunkiem do problemów twórczości zmieniają się w biuletyny, a może nawet komunikaty, notujące uznanym sposobem chwilowy stan dorobku kilku pisarzy, tudzież umiejętność polemiczna w rubryce kronikarskiej. Ta rubryka istotnie zabarwiła się niepowszednio. Wszędzie prawie prowadzona soczyście, a nie wszędzie konsekwentnie, staje się zwierciadłem sporów i porachunków, które choć nieraz mało ważne, uwydatniają nowy dowcip i nową manierę złośliwości, będącą już niewątpliwą zdobyczą obecnego pokolenia literackiego. *m. r.*

CZASOPISMA NADESŁANE.

Skamander. (Na treść jego (№ 19) składają się poezje i przekłady E. Małaczewskiego, A. Słonimskiego, J. K. Iłłakowicz M. Brauna, K. Husarskiego, F. Kruszewskiej, W. Horzycy, (tł. wiersza Kiplinga „Buty"), fragment nowej sensacyjnej powieści J. Kadena-Bandrowskiego p. t. „Generał Barcz", dalszy ciąg „Wniebowstąpienia" J. M. Rytarda, kasydy J. Iwaszkiewicza. W dziale recenzji E. Breiter omawia „Wiatr od Morza" Żeromskiego, W. Horzyca porusza sprawę baletu polskiego w związku z przedstawieniami „Narcyza" i „Pudła z zabawkami". J. Iwaszkiewicz zdaje sprawę z ostatniej premjery w Operze. Zeszyt uzupełnia wspomnienie pośmiertne o Małaczewskim pióra J. Lechonia oraz varia. Okładkę rysował W. Borowski) — *Czartak, Droga, Kultura Robotnicza, L'Est Polonais, L'Europa Orientale, Ponowa, Przegląd Warszawski, Przemysł Rzemiosło i Sztuka, Rocznik Wil. T-wa Przyjaciół Nauk, Scena Polska.*

POŁUDNIE

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI*

PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYNŻYNA.*
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *JERZY HOPPEN.*
ADMINISTRATOR: *WACŁAW CZECHOWICZ*
WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. Witoldowa 13, tel. 344; Warszawa, ul. Koszykowa 51—20, tel 7—70.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.

Odbito w tłoczni „Znicz“ Wilno, ul. Ś-to Jańska 19. Telefon № 340.

TABLE DES MATIÈRES

DU TROISIÈME VOLUME.

ILLUSTRATIONS.

12 illustrations aux texte.

La couverture exécutée d'aprés l'idée de G. Pilecki

Les lettres initiales — pages 5, 19, 42 — des types de Poznań du XVIII siécle.

Les vignettes — pages, 4, 46, 50, 51 ainsi q'une lettre initiale page 14 des types de Vilno XVIII siécle.

W. T.
A. P.